Nicholas Rowes Drama

The Ambitious Step-Mother. 1700

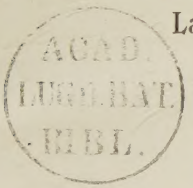
Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät der mecklenburgischen Landesuniversität Rostock



vorgelegt von

Ludwig Stahl

aus Rostock

Rostock
Carl Hinstorffs Buchdruckerei
1909

Referent: Herr Professor Dr. Lindner.

Meinen Eltern

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41551526_0152

Kap. 1. Einleitung.

Wer von seinem Volke kennt heute noch Nicholas Rowe? Er ist schon fast ganz vergessen. Doch seine Zeit kannte und verehrte ihn. Die Würde eines poeta laureatus wurde ihm zuteil. So gering diese Ehre für jene Zeit zu bewerten sein mag, [1] er erhielt sie „well deserving of the laurel for his dramatic writings." [2] Unbeachtet steht jetzt das Denkmal des lorbeergekrönten Dichters dicht neben dem Shakespeares in Westminster Abbey, und niemand liest noch die Worte, die Pope dem verstorbenen Freunde widmet, die ihn nächst Shakespeare als den bezeichnen, der die Zuschauer am tiefsten zu ergreifen verstand. Seinen (Rowes) Shakespeare nennt Pope ihn dort, und das ist fast das einzige, was die heutigen Literaturgeschichten noch von ihm zu berichten wissen, dass Rowe der erste war, der seinem grossen Landsmann die erste Ausgabe nach philologischen Grundsätzen zuteil werden liess, und der dessen erste Biographie verfasste. [3] Über dies Verdienst sind seine eigenen Werke, so hoch sie von seiner Zeit geschätzt wurden und so volkstümlich sie damals waren, [4] in Vergessenheit geraten, und nur noch mit kurzen Worten finden wir sie erwähnt. Man muss schon zu grösseren, umfangreicheren Werken greifen, will man überhaupt näheres über den Dichter Rowe erfahren.

Ein Jahr nach dem Tode des Dichters schrieb Giles Jacob in seinem Poetical Register [5] über ihn:

1) Vergl. John Dennis a. a. O. pag. 102: N. R. had the honour, if it was one in those days, of being made Laureate at the accession of George I.

2) The Correspondence of John Hughes I. pag. 84.

3) J. C. Wright a. a. O. pag. 25.

4) Cibber's Lives of the Poets. pag. 284 schreibt: „— — — the most celebrated speeches in his plays, which are beautifully harmonious, are repeated by every body, who reads poetry, or attends plays."

5) a. a. O. pag. 212.

„In his Writings there is a beauty of Expression, a masterly Wit, a nervous Strength, and a Diction more exactly Dramatick than appears in the Works of any other Modern Author." Nach einer kurzen Aufzählung seiner Werke fügt Jacob dann noch hinzu: „All Mr. Rowe's Tragedies have succeeded, and indeed they cannot be too much applauded." Das ist fürwahr ein nicht zu verachtendes Urteil eines Zeitgenossen, das sich sicherlich zum grössten Teil mit dem des kunstliebenden Publikums jener Tage decken wird.

Eins wird überall rückhaltlos anerkannt, das ist der Gegensatz, in dem Rowe neben Addison in sittlicher Hinsicht zu seinen andern Zeitgenossen, besonders Witcherley, steht.[1] Th. Cibber[2] spricht dies besonders deutlich aus, wenn er von unserm Dichter sagt: „It may be justly said of all Mr. Rowe's Tragedies, that never poet painted virtue, religion and all the relative and social duties of life, in more alluring dress, on the stage; nor were ever vice or impiety better exposed to contempt and abhorrence" und ferner: „Mr. Rowe's Plays were written from the heart. He practised the virtue he admired, and he never, in his gayest moments, suffered himself to talk loosely or lightly upon religious or moral subjects; or to turn any thing sacred, or which good men reverenced as such, into ridicule." So sagt weiter auch Blair in seinen Lectures on English Poetry[3]: „Rowe's tragedies make a contrast to those of Otway. He is full of elevated and moral sentiments." In bezug auf seine reine Sprache und den glatten gefälligen Versbau fährt er dann fort: „The Poetry is often good, and the language always pure and elegant." Noch mehr wird dieser hier genannte Vorzug, vielleicht aber doch wohl etwas zu stark, von Henry Neele[4] mit folgenden Worten hervorgehoben: „Perhaps his versification is the best part about him; and his blank verse has a flow and an easy sweetness, which are advantageously contrasted to the tumidity of Dryden, and the feebleness of Otway." Die Encyclopaedia Britannica endlich fasst ihr Urteil zusammen in die Worte: „Rowe's Tragedies

1) Macauley a. a. O. pag. 171; Hettner a. a. O. pag. 258.
2) a. a. O. pag. 279.
3) a. a. O. pag. 525.
4) a. a. O. pag. 146.

were marked by passionate feeling set off by a graceful diction, and were well adapted for stage effect." Das höchste Lob jedoch ist ihm aus dem Munde eines Dichters geflossen. Oliver Goldsmith sagt von ihm in seiner „History of England in a Series of Letters from a Nobleman to his Son" (1764) im sechzehnten Brief: „Rowe was only outdone by Shakespeare and Otway as a tragic writer; he has fewer absurdities than either; and is, perhaps, as pathetic as they; but his flights are not so bold, nor his characters so strongly marked. Perhaps his coming later than the rest may have contributed to lessen the esteem he deserves." [1]

Häufig jedoch begegnen wir auch dem Vorwurf, dass bei der für alle Personen gleich schwungvollen Sprache in dem glatten Versbau die Charakterunterschiede ganz verwischt würden, [2] ein Urteil, das keineswegs überall zutreffend ist. Besonders Rowes erstes Stück, „The Ambitions Step-Mother", zeichnet sich durch lebendige Charakterzeichnung aus. [3] Nehmen wir dazu noch zwei neuere kritische Urteile, wie wir sie finden bei Robert W. Lowe, [4] der ihn „one of our most successful dramatists" nennt, und bei John Dennis, [5] der von Rowe sagt: „Measured by his contemporary dramatists he is a distinguished playwright", sowie ferner: „Rowe may be regarded as the principal representative of tragedy in the 'age of Pope'", so muss es sehr verwunderlich erscheinen, wie leicht abfällige Urteile über Rowe selbst bei deutschen Forschern Eingang gefunden haben.

Schon zu seinen Lebzeiten fand Rowe einen Kritiker, dem aber wohl mehr Neid auf die Erfolge des jungen Dichters die Feder führte als wahre, aufrichtige Kritik, in Charles Gildon, der ihm aber nur wenig zu schaden vermochte. Ihre eigentliche Grundlage scheinen jene Urteile bei Johnson [6] zu haben in den folgenden Worten,

---

1) a. a. O. pag. 140.
2) Langer a. a. O. pag. 311; The Dramatic Censor II, 462
3) Th. Cibber a. a. O. III, 274: — — — it has an indefinite deal of fire in it, the business is precipitate and the characters active — — —
4) a. a. O. pag. 285.
5) a. a. O. pag. 103.
6) a. a. II, 318/319.

die auch W. Davenport Adams zitiert[1]: „Whence has Rowe his reputation? From the reasonableness and propriety of some of his scenes, from the elegance of his diction, and the suavity of his verse. He seldom moves either pity or terror, but he often elevates the sentiments; he seldom pierces the breast; but he always delights the ear and often improves the understanding. His versification seldom wants either melody or force." Zu diesem Urteile muss man aber unbedingt in betracht ziehen, was Nichols über das Zustandekommen dieser Kritik zu berichten weiss[2]: „This life is a very remarkable instance of the uncommon strength of Dr. Johnson's memory. When I received from him the M. S. he complacently observed that the criticism was tolerably well done, considering that he had not read one of Rowe's plays for thirty years." Es waren also bereits dreissig Jahre vergangen, seitdem Rowes Dramen auf Johnson gewirkt hatten. Muss da nicht selbst bei dem stärksten Gedächtnis manches in der Erinnerung verblasst, manches ganz erstorben sein? Und geben denn übrigens diese Zeilen schon ein Recht, von Rowe nur noch als von einem „smooth and occasionally sounding versifier" [3] zu sprechen oder seine Dramen als „absolut wertlos" [4] zu bezeichnen? Lessing [5] nennt Rowe „einen der grössten englischen Dichter", Bouterwek [6] sieht in ihm keinen grossen, aber einen schätzbaren Trauerspieldichter, Büchner [7] hält Rowes Arbeiten für „das verhältnismässig Beste unter den Tragödien jener Zeit"; Moritz Rapp dagegen [8] in seinen Studien über das englische Theater, der gerade das allgemein als das schwächste Stück Rowes bekannte „The Royal Convert" kritisch beleuchtet, kommt zu dem entgegengesetzten Schluss:

1) a. a. O. pag. 541 a.
2) Boswell's Life of Johnson ed. Hill. IV, 36. Anm.
3) G. L. Craik a. a. O. II, 275.
4) G. Körting[4] a. a. O. § 267, 5. Nicht unerwähnt darf jedoch bleiben, dass Körting in der 1. Aufl. 1887, § 265, 5 die Dramen Rowes noch als „übrigens keineswegs absolut wertlos" bezeichnet. Ist der Ausfall des Wortes „keineswegs" in den spätern Auflagen etwa ein ungewollter, wie bei der grossen Anzahl Druckfehler leicht möglich ist?
5) Briefe, die neueste Literatur betreffend. 64. Brief.
6) a. a. O. Bd. 8.
7) a. a. O. II, 171.
8) in Herrigs Archiv. Bd. 21. 1857. pag. 199.

„Er repräsentiert vielmehr die niederste Stufe, auf die das mittlere englische Theater zu sinken vermochte." Behrend[1] schliesslich will ihn keineswegs unter die bessern Dramatiker rechnen, ihn jedoch auch nicht in dem Masse verdammen, wie es bisher geschehen ist; es scheint ihm ungerecht, Rowe dramatisches Können unbedingt abzusprechen.

Ein Dichter kann doch nur aus seiner Zeit heraus verstanden werden, und deshalb werden wir mehr als bisher auf Stimmen der Tage Rowes selber geben müssen. Er teilte das Schicksal so vieler, kleinerer Geister. Von den Zeitgenossen anerkannt, geachtet und geehrt, rauscht das Leben über sie hinweg. Ihr Tod gibt Männern Raum, die hinaufstreben voller Jugendkraft. Noch klingt ein Name hindurch, doch immer schwächer wird er allmählich. Nur noch die Geschichte kennt sie. Ein grosser Geist lenkt die Augen aller auf sich und überstrahlt die kleinen; sie dienen nur noch, diesen einen zu erheben. Auf ihn allein richtet sich das allgemeine Interesse, und über ihn vergisst man jener, die ihn so gross erscheinen liessen, bis schliesslich eine ferne Zeit sich ihrer aufs neue erinnert und ihnen mit objektivem Urteil die gebührende Stellung zuweist, die wohlverdiente Gerechtigkeit widerfahren lässt.

Wie steht es hierin mit Rowe? Sein erstes Drama, „The Ambitions Step-Mother", machte ihn zum Dichter durch den grossen Erfolg, mit dem es aufgenommen wurde. War das erste Urteil, das die Menge durch ihren Beifall bei der Uraufführung aussprach, berechtigt oder nicht? Es war entscheidend für das Leben Rowes. Er stand pekuniär vollkommen unabhängig da. Ausserdem wäre ihm nach seinem Studium durch seine Gönner ein sicherer und glänzender Lebensweg gewiss gewesen. Nach diesem ersten Erfolg aber ging er seiner Herzensneigung nach und widmete sich ganz der Dichtkunst. Zeigt er sich nun bereits in seinem ersten Werk als wirklicher Dichter oder liess es wenigstens für die Zukunft etwas grosses von dem jungen Geiste erwarten? Diese Fragen sollen der Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sein.

1) a. a. O. pag. 64 und 65.

Kap. 2. The Ambitious Step-Mother: A Tragedy.

Das Titelblatt trägt als Motto folgende beiden lateinischen Zitate, die Rowe Ovid und Vergil entlehnte:

. . . *Decet haec dare dona novercam.*
Ovid. Metam. lib 9.

Vane Ligur, frustraque animis elate superbis,
Nequicquam . . . tentasti lubricus artes,
Advenit qui vestra dies muliebribus armis
Verba redargueret. *Virg. Aen. lib II.*

Darauf folgt die Widmung, die an den Earl of Jersey, Lord Chamberlain of His Majesty's Houshold, gerichtet ist. Sie unterscheidet sich von der herkömmlichen Art dadurch, das Rowe keineswegs, und zwar bewusst nicht panegyrisch schreibt. Er erwähnt darin, dass sein Drama trotz einer äusserst schädlichen Streichung von ca. 600 Versen bei der ersten Aufführung doch keine schlechte Aufnahme fand und wendet sich dann gegen die Vorwürfe, die man wegen der blutigen Katastrophe im fünften Akte ihm gemacht hätte, auf die ich aber erst an späterer Stelle eingehen kann.

Der Prolog, der bei der Uraufführung von Betterton, dem Darsteller des Memnon, gesprochen wurde, wendet sich an die Zuschauer und bittet um eine ebenso gute Aufnahme, wie sie 1680 Otway mit der Gestalt der Monimia in seinem Trauerspiel „The Orphan, or, the Unhappy Marriage" fand.[1] Er klagt über den Tiefstand der Bühne und über den verderbten Geschmack, wenn er sagt:

„O could this Age's Writers hope to find
An Audience to Compassion thus inclin'd,
The Stage would need no Farce, nor Song, nor Dance;
Nor Capering Monsieur brought from active France;
Clinch and his Organ-Pipe, his Dogs and Bear,

1) Vergl. Wülker a. a. O. II, 14.

To native Barnet might again repair,
Or breathe with Captain Otter Bankside[1] Air."
(v. 18—24.)

Nach Rowes Wunsch sollte „majestic tragedy in purple pomp" die Bühne wieder allein für sich in Anspruch nehmen, und ihre Stoffe sollte sie nehmen aus dem grossen Vorrat, den die Alten uns hinterlassen hätten. Ihre Aufgabe müsste es jetzt sein, das zu tun, was selbst Shakespeare nicht vermocht hätte, Frauengestalten zu zeichnen.

What Shakespear durst not, this bold Age shou'd do,
And famous Greek and Latin Beauties shew:
Shakespear, whose Genius to itself a Law,
Could Men in every Height of Nature draw,
And copy'd all but Women that he saw. (v. 30—34.)

Dann bittet er noch einmal die Schönen, die über das Stück urteilen sollen, um einen günstigen Richterspruch und schliesst:

Be but what those before to Otway were;
O were you but as kind! we know you are as fair.
(v. 44, 45.)

Akt I. Szene I.[2]

A Royal Palace.

Arsaces, der König von Persien, liegt im Sterben; er ist von seinen Ärzten aufgegeben. Magas, der Sonnen-

1) Bankside ist der Teil von Southwark, wo einst die Theater Globe, Swan, Rose und Hope standen. Bereits J. Shirley (1596—1666 vergl. Allibone, II, 2087) klagt in dem Prolog zu seinem „Doubtful Heir" über den Verfall dieser Bühnen:

All that the Prologue comes for is to say
Our author did not calculate this Play
For this meridian; the Bank — sides, he knows,
Are far more skiful at the ebbes and flows
Of water than of wit, he did not mean
For th' elevation of your poles this scene.
No shows, no dance, and what you most delight in
Grave understanders, [those in the pit] here's no target fighting.
Upon the stage, all work for cutlers barr'd
No bawdery, nor no ballets; this goes hard.

(Zitiert von Robert Nares. A Glossary; or, Collection of Words, Phrases, Names, and Allusions to Customs, etc. Stralsund 1825.)

2) Diese Angabe findet sich vor jedem Akt, ohne dass weitere Scenen zu folgen brauchen. Scenenwechsel ist bei

priester, kommt gerade aus den Gemächern des Königs zurück und trifft auf Mirza, den ersten Minister des Staates. Aus ihrem Gespräche erfahren wir die üble Lage des Reiches. Es gilt, den Thron für die Königin Artemisa und ihren Sohn Artaban zu sichern und dem älteren Stiefsohn, dem Artaxerxes, sein rechtmässiges Erbe zu entziehen. Wohl hat bei Beginn seiner Krankheit die Königin ihrem Gemahl das Versprechen der Thronfolge für Artaban abgerungen; aber ihre Pläne werden jetzt plötzlich gestört, denn schon zieht Artaxerxes in die Stadt ein. Zugleich mit ihm kehrt auch Memnon, der alte Reitergeneral des Königs, aus der Verbannung zurück, und dieser führt seine Tochter mit sich, die schöne Amestris, die Verlobte des Artaxerxes. Gegen diese hegt Mirza bittern Hass. Sie zerstörten seinen ersten grossen Plan. Memnon hatte Mirzas Bruder Cleander erschlagen; der Grund und die näheren Umstände dieser Tat bleiben hier unerwähnt, da Magas sie kennt. Memnon wurde deswegen auf Antreiben des Mirza verbannt, und um seinen Einfluss beim Hofe noch mehr zu festigen, hatte dieser die Hand seiner Tochter Cleone dem Artaxerxes angeboten. Doch sein Ansinnen wurde zurückgewiesen, und Artaxerxes hatte seine Liebe zu Amestris frei bekannt. Als er daher in Ungnade fiel, war er dem Memnon freiwillig in die Verbannung gefolgt. Von jener Zeit an hatte Mirza seine volle Kraft in den Dienst der Königin gestellt und deren ehrgeizige Pläne unterstützt. Schon wie Artemisa sich die Gunst des Königs zu erwerben verstanden hatte, bezeichnet recht treffend ihren Charakter.

Verborgen hinter einem goldenen Gitterfenster hatte Artemisa, die damals noch die Gemahlin des unter Memnon stehenden Generals Tiribasus war, einem Festzug, der Rückkehr des Königs und seines ganzen Hofstaates aus dem Tempel, zugeschaut. Gerade in dem Augenblick, wo Arsaces vorüber kam, war das

---

Rowe stets gleichbedeutend mit einem Ortswechsel und nicht abhängig von dem Auftreten oder dem Abgang einer Person, wie bei seinen Zeitgenossen allgemein üblich ist. Deswegen zieht er sich auch Johnsons Tadel zu (II, 317), der schreibt: „— to change the scene, as done by Rowe, in the middle of an act, is to add more acts to the play, since an act is so much of the business as is transacted without interruption."

Fenster hinabgefallen — ob es absichtlich geschah oder durch einen Zufall, bleibt hier noch dahingestellt —, sodass der König auf ihre Schönheit aufmerksam gemacht wurde, während sie errötend sich schnell vom Fenster zurückgezogen hatte. Jedoch dieser kurze Anblick hatte genügt, um die Liebe im Herzen des Königs zu entflammen, und durch Mirzas Vermittlung hatten beide sich näher kennen und lieben gelernt. Tiribasus kehrte aus dem Kriege gegen die Meder nicht mehr zurück. Er geriet in eine Schlinge, die ihm gelegt wurde, ehe er von der Untreue seiner Gemahlin erfahren hatte.

Der König überliess sich bald willenlos der Leitung der Artemisa, erreichte sie doch auch die Zusicherung der Thronfolge für ihren Sohn, den Artaban. Alles würde leicht ihrem Plane entsprechend geglückt sein, wenn nicht jetzt der erfahrene Memnon mit Artaxerxes verbündet wäre. Zwietracht zu säen zwischen diese, das wäre in Mirzas Augen nun das sicherste Mittel, zu dem ersehnten Ziele zu gelangen. Dem Magas, allerdings scheint dies Unterfangen eine Schwierigkeit zu sein, die nahe an die Unmöglichkeit grenzt, und doch will er es versuchen, sich unter dem Deckmantel ihrer alten Freundschaft dem Memnon wieder zu nahen und ihn für die Pläne der Königin zu gewinnen. Mirza rät dem Magas, mit Versprechungen nicht zu sparen. Mit der Freundschaft der Königin, selbst des Mirza, Wiedereinsetzung in sein altes Kommando und in alle Ehren soll er ihn zu betören trachten und dazu noch für seine Tochter ihm die Würde der Königin an Artabans Seite anzubieten.

„ . . . . . say any thing:
Thou know'st the Faith of Courtiers, and their Oaths,
Like those of Lovers, the Gods laugh at 'em".
(202—204.)

So ist jedes Mittel dem Mirza recht, und zu einem solchen Plane leiht ein Priester seine Kraft!

In Gedanken versunken erscheint die Königin mit ihrem Gefolge. Ihr kurzer Monolog zeigt, wie schnell sie alle ihre Schwachheit abschüttelt, wie einzig allein von Ruhmsucht getrieben sie handelt. Sie klagt die Götter an, die eine so grosse Seele in den schwachen

Leib einer Frau gaben, und schiebt so alle Schuld an ihren Übeltaten ihnen zu.

Since your own heavenly Hands mistook my Lot,
'Tis you have err'd not I.

Dann fährt sie fort:

„ . . . . . Cou'd Fate e'er mean
Me for a Wife, a Slave to Tiribasus!
To such a Thing as he! a Wretch! a Husband!
Therefore in just Assertion of myself
I shook him off, and pass'd those narrow Limits,
Which Laws contrive in vain for Souls born great.
There is not, must not be a Bound for Greatness;
Pow'r gives a Sanction, and makes all things just."
(329—337.)

Die Königin könnte uns in ihrer masslosen Herrschgier nicht treffender geschildert werden als durch solche Worte aus ihrem eignen Munde.

Artemisa bemerkt Mirza und ruft ihn zu sich. Als Lohn für seine treuen Dienste verkündet sie ihm, dass ihr Sohn Artaban seine Tochter Cleone in 6 Tagen als Gattin heimführen soll. Eins jedoch missfällt der Königin an dem jungen Mädchen. Es lebt ihr zu still und zurückgezogen für sich und hält sich von allen Festlichkeiten zu sehr fern. Ihr Vater möchte dies mit ihrem melancholischen Temperament erklären, und auch die Königin hofft, dass die Liebe bald alle Sorgen verscheuchen wird. Von Magas begleitet tritt sie dann in die Gemächer des sterbenden Königs.

Mirza bleibt allein zurück. Eine teuflische Freude spricht unverhohlen aus seinen Worten, dass er den Priester zu überreden vermochte, sein Glück daran zu versuchen, Memnon für ihre Sache zu gewinnen. Er selbst sieht klar, dass er auf keinen glücklichen Ausgang zu hoffen braucht; aber seine verborgene Absicht erreicht er doch wenigstens dabei; er weiss, dass durch das Misslingen dieses Plans der Priester unweigerlich in seiner Macht sein wird. Solange war es des Priesters Gewohnheit, jedermanns Freund zu sein, um im entscheidenden Augenblick dem Mächtigsten zu folgen. Nun soll er hier sein Geschick mit dem Mirzas verbinden, zum Werkzeug in dieses Staatsmannes Händen herabsinken. Dann folgt Mirza der Königin.

Verödet finden Artaxerxes und Memnon den Palast. Alle weichen ihnen aus. Überraschung und Bestürzung verraten die Gesichter, ungewohnt der stolzen, jugendkräftigen Erscheinung des Artaxerxes.

With Wonder they behold the Great Arsaces
Reviv'd again in Godlike Artaxerxes. (310–311.)

— — — — — — — — — — — — — —

Now basely aw'd by factious Priests and Women
They start at Majesty, and seem surpriz'd,
As if a God had met them. (316–318.)

Da erkennt Memnon und mit ihm Artaxerxes, wie unrecht sie taten, das Land ganz dem verderblichen Einfluss schurkischer Priester und Staatsmänner zu überlassen, und auch den wahren Grund erkennt Memnon. Er sieht, dass alles das Werk der herrschsüchtigen Artemisa ist, dass sie danach strebt, im Namen des jungen Artaban das Land zu regieren. Lange Zeit hindurch zeigte dieser keinen Sinn für die Angelegenheiten des Reiches; er lebte nur der Wissenschaft.

The Crowd, taught by his Creatures to admire him
Style him a God in Wisdom. (365–366.)

„Be that his Glory", ruft Artaxerxes aus. Ihm wohnt ein anderes Streben inne:

Ambition, the Desire of active Souls,
That pushes 'em beyond the Bounds of Nature,
And elevates the Hero to the Gods. (372 - 374.)

Wie stolz und selbstbewusst klingen diese Worte! Welch wundervoller Gegensatz liegt in den folgenden Versen dazu!

But see! my Love, your beauteous Daughter comes,
And ev'n Ambition sickens at her sight.
Enter Amestris attended.
Revenge, and fierce Desires of Glory, cease
To urge my Passions, master'd by her Eyes;
And only gentle Fires now warm my Breast.
(375–379.)

Nur noch heisse Liebe kennt sein Herz, wo er der Geliebten gegenüber steht. Memnon eilt, die erwarteten Befehle an Tigranes und ihre andern Freunde auszugeben und lässt beide allein zurück. Amestris ahnt Unheil für den Geliebten. Sie fürchtet die wilden Wogen der Welt. Sie lockt nicht die Aussicht auf ein Leben v Ehre und Glanz an Artaxerxes Seite; sie ersehnt

stilles, friedliches Glück in der Einsamkeit der Natur. Innige Liebe leuchtet aus Artaxerxes Worten:

. . . . . My haughty Soul,
By Nature fierce, and panting after Glory,
Could be content to live obscure with thee,
Forgotten and unknown of all but my Amestris.

Doch Armestris will ein solches Entsagen um ihretwillen nicht. Gern will sie alle Mühen und Gefahren seines Lebens teilen. Ihre Aufgabe wird es sein, den Segen der Götter herabzuflehen auf den Geliebten.

Akt II. Scene I.

An Apartment of the Palace.

Magas setzt seine ganze Kraft daran, seinen Plan glücklich auszuführen, Memnon für die Sache der Königin zu gewinnen. Mit Verwunderung empfängt Memnon ihn.

Those who are wise in Courts, my holy Sir,
Make Friendships with the Ministers of State,
Nor seek the Ruins of a wretched Exile,
Lest there should be Contagion in Misfortunes,
And make th'Alliance fatal. (1—5.)

Mit Schmeichelworten sucht Magas das Vertrauen des Memnon zu gewinnen:

„Friends like Memnon
Are worth being sought in Danger." (5 - 6.)

Doch machtlos prallen die Worte an dem stolzen, harten Sinn Memnons ab. Nacheinander bringt Magas seine Versprechungen hervor. Nichts vermag auf Memnon zu wirken, und bald durchschaut er den ganzen Plan. Er soll seine Hand dazu bieten, Artaxerxes seines Erbes zu berauben? Voll gerechter Entrüstung weist er alles zurück. Nur treuer und fester bindet ihn diese Versuchung an seinen jungen Herrn, den Artaxerxes.

Scene II.

The Palace.

Artaban hat von der Rückkehr seines Bruders erfahren und will mit den Waffen in der Hand von ihm

den Thron erzwingen; allein die Königin und Mirza wollen erst mit Worten einen gütlichen Vergleich versuchen.

Schon erscheint Artaxerxes mit seinen Begleitern und verlangt, vor den König gelassen zu werden. Es kommt zu einem heftigen Wortwechsel zwischen Memnon und der Königin. Einen Mörder nennt sie ihn. Ruhig und bestimmt klingt seine Antwort darauf, vernichtend für die Königin:

„I had another Name (nor shouldst thou move me,
Insulting Queen, to Words, did not Remembrance
With Horror sting my Soul for Tiribasus,
Thy murder'd Lord) when by my fatal Orders,
And by his own high Courage urg'd, he fell,
To make thy way to guilty Greatness easy." (71/76.)

Er hatte in dem Glauben gehandelt, Tiribasus wäre ein Verräter. „To big for public Justice", hatte die Botschaft des Königs gelautet. Daraufhin allein hatte er Tiribasus an die gefährlichste Stelle der Schlacht geschickt, wo er durch eigene Tapferkeit seinen Tod fand. Das ist die einzige Schuld, die Memnon in seinem langen Leben zu entdecken vermag. Die Königin jedoch bleibt unberührt von dieser Anklage.

What nam'st thou Tiribasus! be his Guilt
Forgotten with his Memory. Think on Cleander,
And let the Furies that enquire for Blood,
Stir Horror up, and bitterest Remorse,
To gnaw thy anxious Soul. (89—93.)

Meuchelmord wirft sie dem Memnon vor. Kühl aber weist er auch diesen Vorwurf sicher zurück. Im ehrlichen Zweikampf ist Cleander gefallen. Da unterbricht Artaxerxes die beiden:

„Cease we, my Friend,
This Women's War of Railing; when they talk,
Men should be still, and let Noise tire itself,
I came to find a Father, tho' my Fears
Suggest the worst of Evils to my Thoughts,
And make me dread to hear Arsaces Fate."
(127—133.)

So will er kurz abbrechend den Zutritt zu seinem Vater erzwingen; doch auf das Wort der Königin versperren die Wachen ihm den Eintritt. Noch lebt sein

Vater, und Kindespflicht treibt ihn, noch einmal vor seinen sterbenden Vater zu treten und seinen Segen zu erbitten. Doch die Königin gibt es nicht zu. Bitterkeit, langzurückgehaltener Groll und Entrüstung steigen in Artaxerxes auf; alle Eigenschaften, die ein edles Weib zieren, spricht er ihr ab. „Audacious Rebel!" ruft sie ihm zu, doch nichts vermag ihn zu bewegen, seinen gerechten Zorn zu verbergen, und so schleudert er ihr die schweren Worte entgegen:

„Infamous Adultress!
Stain of my Father's Bed, and of his Throne!"
(169/70.)

Da wallt das jugendlich heisse Blut Artabans empor bei dieser ungeheuren Beschuldigung.

„Villain, thou ly'st. Oh, Madam, give me way!" ruft er aus, und mit gezücktem Schwert will er sich auf Artaxerxes stürzen. Die Königin aber hält ihn zurück, eisig und erstaunt klingen ihm des Artaxerxes Worte entgegen:

„Ha! Who art thou?

Artaban.

The Son of great Arsaces.

Artaxerxes. [trivance

No, 'tis false; thy forging Mother's damn'd Con-

Pointing to Mirza.

Seek for thy Father in that plotting Fellow,
The Hero's Race disclaims thee."

Das ist der furchtbare Verdacht, der in Artaxerxes Seele aufgekeimt ist, und er fordert Artaban auf, mit dem Schwerte im Zweikampf diese Anschuldigung zu entkräften, durch Tapferkeit zu beweisen, dass in seinen Adern das Heldenblut des alten Königshauses strömt. Doch solange der König noch lebt, soll Friede zwischen ihnen sein; ist sein Leben erloschen, soll der Streit ausgekämpft werden.

Remember when we meet, since one must fall,
Who conquers and survives, survives to Empire.

Das sind die letzten Worte Artaxerxes, und damit trennen sie sich; nur Mirza und Magas bleiben zurück.

Schon frohlockt Mirza. Der Waffenstillstand gewährt ihm Zeit, seine Pläne zu vollführen, und wieder soll Magas seine Hand dazu bieten. Diesmal schrecken

sie selbst vor der Heiligkeit des Tempels nicht mehr zurück. Wenn Artaxerxes, Memnon und ihre Freunde am nächsten Tage unbewaffnet vor den Altar treten werden, dann soll Orchanes mit der Leibgarde sich der Wehrlosen bemächtigen.

Akt III. Scene I.

A Garden belonging to Mirza's Palace. Cleone is discover'd lying on a Bank of Flowers, Beliza attending.

Der dritte Akt wird eingeleitet durch ein Lied von B. Stote, Esq.[1] Es ist ein Hirtengedicht von fünf vierzeiligen Strophen in Achtsilbnern abwechselnd mit Sechssilbnern. Eine junge und schöne Nymphe liegt an einem schattigen Ufer und klagt über ihr Liebesleid. Ein junger Schäfer hört ihr Klagen und möchte Liebesschmerz durch Liebe heilen. Er hofft auf Erhörung:

How wretched must the Woman prove
(Beware, fair Nymph, beware)
Whose Folly scorns another's Love,
And courts her own Daspair?

Wie eine kurze vorangeschickte Inhaltsangabe kann dieses Lied uns scheinen, so treffend gibt es die Handlung und die lyrische Stimmung wieder, die über der folgenden Scene ruht.

Tiefer Schmerz klingt aus Cleones ersten Worten. Nur im Tode noch glaubt sie Heilung von ihren Sorgen finden zu können. Beliza, ihre Vertraute, bittet sie, ihr ihren Kummer zu entdecken, damit sie ihr Unglück tragen helfen kann, und so hören wir aus Cleones Munde die Geschichte ihrer Liebe. Für Artaxerxes ist ihr Herz in heisser Liebe entbrannt. Langsam war die Leidenschaft in ihr aufgekeimt, unbewusst zuerst; sie kannte die Liebe noch nicht. Doch zugleich war auch Hoffnungslosigkeit mit ihrer Hoffnung gross geworden. Sie hat ihre Leidenschaft vor aller Welt verborgen, und auch Artaxerxes ahnt nichts von der Glut ihres Herzens. Nun erfährt sie, dass Amestris die Auserwählte ist und

1) Weder die Encyclopaedia Britannica noch das Dictionary of National Biography geben Aufschluss über die Person B. Stotes, ebenso Allibone. Stote scheint sich überhaupt sonst nicht dichterisch betätigt zu haben, da auch der Katalog des Britischen Museums keine Werke von ihm aufführt.

bereits heute die Hochzeit stattfinden soll. Wie einfach und voller Entsagung klingen ihre Worte:

„I envy not her Happiness,
Tho' sure few of our Sex are bless'd like her
In such a Godlike Lord." (74—76.)

Ein Mann hätte sie sein mögen, an seiner Seite die Gefahren des Kampfes zu teilen, die Ehren und den Triumph. Beliza will ihr helfen; sie empfiehlt, was schon in dem einleitenden Liede gesagt ist:

Try but the common Remedies of Love,
And let a second Flame expel the First. (94—95)

Cleone aber weist dies zurück; das Bild des Geliebten ist zu tief in ihr Herz geprägt, als dass es je daraus könnte verdrängt werden. Noch füllen Tränen ihre Augen, als Artaban erscheint. Sie kennt sein Begehren. Er kniet vor ihr und bittet um Erwiderung seiner Liebe, doch sie „by Nature sad and born the Child of Sorrow" kann ihm kein Glück gewähren. Immer heisser und dringender werden die Bitten Artabans; klar und aufrichtig sind seine Worte, von wahrer Liebe durchdrungen. Es ist umsonst, ewige Jungfräulichkeit hat Cleone der Diana bereits gelobt.

Scene II.

The Temple of the Sun.

Soeben sind Artaxerxes und Amestris von dem Sonnenpriester verbunden worden für ihr Leben, und überglücklich fühlt sich Artaxerxes; doch traurig blickt Armestris drein, dunkle Ahnungen erfüllen ihr Herz. Sie fürchtet für ihr Glück. Mit übersprudelnden Worten weiss Artaxerxes sie zu trösten. Auch Memnon ist voller Freude. Da sieht Artaxerxes die Königin mit Mirza nahen, und sie wenden sich schnell zurück zum Altar.

Mirza hat alles für den entscheidenden Handstreich vorbereitet, und vorsichtiger Weise hat er vor dem jungen Artaban alles geheim gehalten; denn wohl mit Recht fürchtet die Königin, dass er zu einer solchen Handlung, wie sie hier beabsichtigt ist, sich nicht hergegeben hätte. Er soll erst die vollendete Tatsache erfahren. Schon ertönt feierliche Musik aus dem

Innern des Tempels, und auch sie eilen zu der heiligen Handlung.

Scene III.

Der Hintergrund öffnet sich. Magas mit seinen Priestern steht vor dem Altar, als auf der einen Seite Memnon, Artaxerxes und Amestris, auf der andern die Königin, Mirza, Artaban, Cleone und Cleanthes mit ihren Begleitern zu dem Altar treten. Weihevolle Klänge erfüllen den Tempel und der Hymnus auf die Sonne[1] ertönt. Er klingt aus in eine Bitte für die Gesundheit des kranken Königs. Die Musik verhallt. Alle gehen ab, nur Mirza bleibt zurück, und der Vorhang schliesst sich hinter ihm. Er hat Amestris geschaut in ihrer vollen Schönheit, und sein Herz ist zu ihr entbrannt in niedriger Begierde. Ein Lärm lässt sich von draussen vernehmen; verstört und erschreckt betritt Magas die Bühne. Ihm ist, als erbebe der Tempel in seinen Grundfesten bei dieser Entheiligung. Der Prinz, Memnon und seine Tochter sind gefangen, nur Tigranes, der bereits im ersten Akt einmal als Freund Memnons erwähnt wird, ist mit wenigen entkommen; doch von diesen fürchtet Mirza nichts. Den Priester aber schickt er fort mit den Worten:

„ . . . Thou may'st retire, and summon back
Thy scatter'd Spirits: Let not the Crowd see
Thy Fears; 't will make thee vile and cheap among 'em."
(39—41.)

Die Gefangenen werden unter sicherer Bedeckung hereingeführt. Nun kann Mirza frohlocken, dass sein Plan so weit gelungen ist, aber noch härter will er sie treffen. Er flüstert Orchanes seine Befehle zu und verschwindet. Mit Gewalt reisst Orchanes die Gefangenen von einander. Amestris soll in Mirzas Palast geführt werden. Wohl erkennen alle, was dies zu bedeuten hat; aber ihr Widerstand ist fruchtlos, sie werden getrennt.

1) Hymn to the Sun, by W. Shippen, Esq.: William Shippen (1673—1743) lernte Rowe wahrscheinlich in dem Middle Temple kennen, wo er 1694 eintrat. Er ist bekannt geworden durch seine Satiren auf die Whigs, betitelt „Faction Displayed" und „Moderation Displayed" (1708.) Vergl. Dict. of Nat. Biogr. Band LII.

Noch einmal kehrt Mirza zurück. Es lässt seinen Charakter in seiner tiefen Verworfenheit sehen, welch teuflische Freude aus seinen Worten spricht:

Love! what is Love? the Passion of a Boy,
That spends his Time in Laziness and Sonnets:
Lust is the appetite of Man: and shall
Be sated, till it loath the cloying Banquet. (168–172.)

Akt IV. Scene I.

The Palace.

Artaban hat inzwischen von den Vorgängen im Tempel erfahren. Aber er gibt sich nicht, wie man gehofft hatte, mit der vollendeten Tatsache zufrieden, sondern ist entrüstet über die freche Tempelschändung. Auch das Volk gerät schon in Aufruhr über die Entheiligung seines Gotteshauses, und Artaban vollends verabscheut es, sich die Krone durch solche Künste zu sichern.

Who steals a Crown
By Arts like these, wears it unworthily. (14—15.)

Da erscheint die Königin mit Mirza und ihren Begleitern. Sie beglückwünscht ihren Sohn als König; Arsaces ist nicht mehr. Artaban aber widerstrebt es, sich so in Besitz des Thrones zu setzen. Seines Vaters Tod hat den Waffenstillstand zwischen ihm und seinem Bruder beendet. Er besteht darauf, durch ehrlichen Kampf die Krone zu gewinnen. Doch er hat nicht mit der Herrschsucht seiner Mutter gerechnet. Sie will ihr Geschick nicht in seine Hand legen, sie will allein herrschen.

Think'st thou that I, whose Soul was form'd for Sway,
Would lay the golden Reins of Empire down?
Or trust 'em to the Guidance of a Boy?
(136—139.)

Artaban besteht auf seinem Willen, auch auf Mirzas Worte hört er nicht. Er vertraut auf sein gutes Recht und verlässt sie. Noch ist es der Königin unfassbar, welchen Ausgang dies nehmen kann; da reisst Mirza sie heraus aus ihren Gedanken. Er weiss schon wieder Rat. Artaban soll ebenfalls gefangen gesetzt werden, und früh am nächsten Morgen sollen die andern Gefangenen

sterben. Das, meint er, wird Artaban zur Vernunft zurückbringen. Die Königin ist einverstanden, und sie eilen, ihre Pläne auszuführen.

Scene II.

Mirza's Palace.

Es ist Nacht. Wir sehen Cleone in Männerkleidern mit einer Blendlaterne; ihr folgt Beliza. Noch zittern in ihrem Herzen die Klagen nach, die sie hörte, als sie am Zimmer der gefangenen Amestris vorüberschritt. Auch Cleone liebt Artaxerxes, doch ihr blüht kein Glück. Aber was sie vermag, das will sie tun, ihn retten vor dem gewissen Tode. Aus dem Palast ihres Vaters führt ein Gang in den Tempel, — es ist derselbe, durch den Orchanes mit seinen Leuten in ihn drang und den Handstreich so glücklich ausführte — er ist unbewacht. Dort hindurch will sie den Geliebten retten im Dunkel der Nacht. Sie kennt keine Furcht mehr. Die mahnenden Worte der Beliza verhallen ungehört. Cleone schickt sie von sich, in ihrem Zimmer soll sie auf ihre Rückkehr warten. Sie weiss, sie wird kaum mehr zurückkehren. Ist ihr Gang umsonst, so hat sie schon den Dolch in ihrer Hand. Und rettet sie wirklich auch Artaxerxes, was bleibt ihr dann? Verzweiflung ist ihr Los, wohin sie blickt. „And my Despair will want thy friendly Aid", spricht sie zu dem blitzenden Dolch in ihrer Hand. Er ist ihr letzter Trost. Den Geliebten will sie retten und dann ruhig sterben.

If then there be that Lethe and Elysium,
Which Priests and Poets tell, to that dark Stream
My Soul, of live impatient, shall make haste.
One healing Draught my Quiet shall restore,
And Love forgotten ne'er disturb me more. (49—53.)

So schreitet sie gefasst dahin, dem Tode fest ins Auge schauend. Ein besseres Los blüht ihr: Lethe — Vergessen.

Scene III.

A Night-Scene of the Temple of the Sun.

Im düstern Tempel finden wir Memnon und Artaxerxes. Sie glauben an keine Rettung mehr. Wozu

sollen sie noch leben? Zwei stolze freie Männer sollten sich beugen unter das Joch eines Knaben, einer verbrecherischen Frau? Nimmermehr können sie mit solchem Schicksal sich bescheiden. Auf das höchste Glück, den höchsten Ruhm folgt der tiefe Sturz. Sie sehnen den Tod herbei, der sie allein vor einem verhassten Schicksal noch bewahren kann. Doch da naht ihnen schon Rettung; wir wissen, es ist Cleone. Ihre Laterne wirft ein blasses Licht in den dunklen Raum. Die Gefangenen glauben ihren Worten nicht; sie fürchten eine neue Falle. Sie sind erstaunt einen Knaben vor sich zu sehen; aber der Weg durch Mirzas Palast nährt nur noch ihren Verdacht. So versucht denn Cleone sie sicher zu machen. Sie bekennt, dass sie geschickt ist von Cleone, Mirzas Tochter, nicht von ihm selbst. Auch hiermit erreicht sie nur das Gegenteil. Artaxerxes fürchtet auch hier Verrat, hat er doch ihre Hand zurückgewiesen. Im tiefsten Herzen verwundet durch dieses Misstrauen, fleht sie noch einmal die Gefangenen an, sich zu retten, und um ihnen den Beweis, den letzten für ihre Aufrichtigkeit zu geben, drückt sie sich den Dolch in ihre Brust. Sterbend fängt Artaxerxes sie auf, sterbend noch legt sie ihm die Schlüssel zum Ausgang in die Hand.

And oh! when all your Hopes of Love and Glory
Are crown'd with just Success, will you be good,
And think with Pity on the lost Cleone? (241—243.)

Da erkennt sie auch Artaxerxes, und er ist tief ergriffen von ihrem Opfermut und macht ihr bittere Vorwürfe:

„ . . . look up, and live
And thou shalt still be near me as my Heart."
(259—60.)

Diese Worte geben Frieden in ihr Herz, ein letztes Glück in ihrer Todesstunde.

Oh charming Sound! that gently lull my Soul
To everlasting Rest; I swear 'tis more,
More Joy to die thus bless'd, than to have liv'd
A Monarch's Bride; may every Blessing wait you
In War and Peace, still may you be the greatest,
The Favorite of the Gods, and Joy of Men —
I faint — Oh! let me lean upon jour Arm —
(261—67.)

So stirbt Cleone. Trauer erfüllt die Herzen der Männer. Doch sie dürfen nicht zögern, die Götter selbst scheinen ihre Rettung zu wollen. Sie nutzen die gebotene Gelegenheit und eilen zur Flucht.

Akt V. Scene I.

Mirza's Palace.

Das Volk ist in Aufruhr, Tigranes steht an der Spitze der empörten Menge. Noch glaubt Mirza nicht an eine Gefahr. „Pho! You o'er-rate the Danger", sagt er zu dem besorgten Magas. Eine Prozession soll die erregten Gemüter beruhigen, aber Mirza kann nicht daran teil nehmen.

„My Hours this Night are destin'd to a Task
Of more import, than are the Fates of Millions
Such groveling Souls as theirs."

Magas dringt nicht weiter in ihn, er will unschuldig an der Ermordung der Gefangenen sein; denn so hatte er Mirzas Worte verstanden. Er geht, das Volk zu beruhigen, soviel er vermag.

Scene II.

An Apartment in Mirza's Palace.

Amestris, gefangen im Palaste Mirzas, ist voller Verzweiflung über das Geschick des Vaters und des Gatten; sie wähnt sie tot. Sie versteht die begehrlichen Reden Mirzas nicht. Mit Schmeichelworten sucht er zuerst, ihre Gunst zu erringen; sie weist ihn entrüstet zurück. Aber sein Herz lodert in sinnlicher Glut, und er ergreift sie, will sie mit sich fortziehen. Sie bittet ihn um Schonung, niedrige Sklavin will sie sein, nur soll er ihr das Andenken an ihren Geliebten nicht beflecken. Sie reisst sich von ihm; aber ein zweites Mal erfasst er sie. Das soll sein Verderben werden. Bei dem Ringen zieht sie seinen Dolch, und durchbohrt von seinem eignen Stahle sinkt Mirza zu Boden. Entsetzen ergreift Amestris, als sie den Gewaltigen im Blute liegen sieht. Doch schon ist es zu spät zum Entrinnen. Orchanes hat die Flucht der beiden Gefangenen aus dem Tempel entdeckt, Cleone noch fast lebenswarm gefunden, und nun ist er herbeigeeilt, alles zu melden.

Alle Ausgänge des Hauses sind bereits besetzt. Er ist erschreckt, seinen Herrn im Blute schwimmend zu finden, und er ergreift Amestris, Mirza fordert es. Ihr Flehen ist umsonst, er zerrt sie hin zu Mirza, und mit dem letzten Aufwand seiner Kräfte stösst dieser ihr den Dolch in die Brust. Orchanes eilt fort, der Königin die Vorgänge zu melden. Mirza stirbt; aber Amestris lebt noch. Sie rafft sich auf und will sich retten. Sie kehrt zurück — alle Türen sind besetzt — und findet Artaxerxes und Memnon vor. Ihre Kraft reicht noch, um sie aufzuklären über das, was hier geschehen. Eine Bitte hat sie noch:

„Say, will you not forget me,
When I am laid to moulder in my Tomb?
'Tis sure you will not, still there will be room
For my Remembrance in your noble Heart;
I know you lov'd my truly." (350–54)

So sinkt sie hin und stirbt und mit ihr Artaxerxes Hoffnung. In seiner Verzweiflung gibt er sich selbst den Tod und bricht zusammen bei seinem jungen Weibe. Starr sind die Augen Memnons auf das entsetzliche Schauspiel gerichtet, Wahnsinn ergreift ihn bei so grossem Schmerz; er stürzt hinaus und zerschellt sein Haupt an den marmornen Wänden. Die Königin ist herbeigerufen, sie kommt und schaut erschrocken das Unheil. Schon jagt eine Unglücksbotschaft die andere. Ein Offizier kommt hereingestürzt: Bagoas, dessen Wache der junge Prinz Artaban anvertraut war, hat sich mit diesem dem Aufruhr angeschlossen, die Gefangenen zu befreien. Als erstes Opfer fiel Orchanes von Artabans Hand. Hinter dem Unglücksboten stürmen sie schon herein. Artaban sieht das Werk seiner Mutter. Er schont ihr Leben; aber ein härteres Los wartet ihrer. Wohl darf sie fernerhin herrschen, doch nur über ihre Mägde und Eunuchen; nie mehr soll sie ihre Hände in die Staatsgeschäfte mengen. Auch der letzte Missetäter fand schon seinen Lohn. Das erregte Volk riss aus der Prozession mitten aus der Priesterschar den Magas heraus, er büsste mit dem Tode. Tief ergriffen ist der junge Artaban. Die Herrschaft ist ihm jetzt zugefallen durch das Wollen der Götter, mild und gerecht will er sein schweres Amt verwalten.

May this Example guide my future Sway:
Let Honor, Truth and Justice crown my Reign,
Ne'er let my Kingly Word be given in vain,
But ever sacred with my Foes remain.
On these Foundations shall my Empire stand,
The Gods shall vindicate my just Command,
And guard that Power they trusted to my Hand.

In dem folgenden Epilog, der bei der ersten Aufführung von Mrs. Bracegirdle in der Rolle der Amestris gesprochen wurde, klagt Rowe über die Unbeständigkeit der Menschen und über die Schwierigkeit, ein wahrhaft gutes Stück zu einer würdigen Aufnahme zu bringen. Wieder ist es auch hier die französche Bühne, gegen die er sich in der Hauptsache wendet.

Show but a Mimic Ape, or French Buffoon,
You to the other House in Shoals are gone,
And leave us here to tune our Crouds alone.
Must Shakespear, Fletcher and laborious Ben
Be left for Scaramouch and Harlequin? [1]

Mit einer humoristischen Erwähnung der neuen von Asgill [2] aufgestellten Lehre, dass Menschen ohne zu sterben in den Himmel gelangen könnten, schliesst Mrs. Bracegirdle den Epilog mit den Worten:

What think you of the Project? I'm for trying,
I'll lay aside these foolish Thoughts of dying;
Preserve my Youth and Vigour for the Stage,
And be translated in a good old Age.

1) Vergl. R. W. Lowe. The Life of Colley Cibber. London. 1889. I, 317

2) Der volle Titel des Werkes, das diese Lehre entwickelt, lautet: Argument proving that Men may be translated to Heaven without dying, according to the Covenant of Eternal Life, revealed in the Scriptures, although the Human Nature of Christ could not thus be translated till he had passed through Death. 1700. Näheres vergl. Allibone I, 73.

Kap. 3. Quellenfrage.

In der dem Stück voraufgehenden Widmung spricht Rowe es offen aus, dass die Fabel dieses Dramas nicht auf wahre Geschichte gegründet sei. Auch ich habe eine genau entsprechende geschichtliche Grundlage nicht feststellen können, wohl aber mag dem Dichter eine ähnliche Intrigue am persischen Hofe bei dem Tode Darius II. im Jahre 404 v. Chr. nicht ganz unbekannt gewesen sein.[1]

Parysatis, die Gemahlin und Stiefschwester des Königs, wollte an der Stelle ihres ältesten Sohnes Arsakes ihrem Lieblingssohn Kyros den Thron sichern, der erst nach der Thronbesteigung seines Vaters 424 geboren war. Damit dieser sich durch grosse Taten Anrecht auf die Krone und Mittel, sie zu erobern, gewinne, hatte sie ihm den Oberbefehl in Kleinasien an Stelle des Tissaphernes verschafft, und zugleich hatte er die Statthalterschaft von Lydien, Grossphrygien und Kappadokien erhalten. Er erhielt den Auftrag, Sparta im peloponnesischen Kriege gegen Athen zu unterstützen. Darius II. jedoch bestimmte trotz dieser Intriguen der Königin seinen ältesten Sohn Arsakes zu seinem Nachfolger und rief vor seinem Ende Kyros an den Hof zurück, indem er ihn so aller Mittel beraubte, sich der Thronbesteigung seines Bruders zu widersetzen. Als im Jahre 404 Darius starb und Arsakes als Artaxerxes II den Thron bestieg, suchte Kyros ihn zu beseitigen. Die Verschwörung wurde jedoch von Tissaphernes verraten. Der König wollte seinen Bruder hinrichten lassen, begnadigte ihn aber auf Bitten seiner Mutter, setzte ihn sogar in sein militärisches Kommando wieder ein und gab ihm auch seine Satrapie zurück.

1) Die geschichtlichen Tatsachen der folgenden Ausführungen sind nach den Werken von Meyer und von Beloch zusammengestellt.

Diesen Schritt sollte er bald bereuen, denn Kyros versuchte jetzt, ihn mit Waffengewalt vom Throne zu stossen, unterlag aber schliesslich doch der Uebermacht und bezahlte seinen Versuch mit dem Tode. Er fiel in der Schlacht bei Kunaxa 401 v. Chr.

Wenn diese geschichtlichen Tatsachen von der Thronbesteigung des Artaxerxes auch nur geringe Aehnlichkeit mit der Fabel aufweisen, die unser Stück bietet, so handelt es sich doch auch hier um eine Mutter, die ihren Lieblingssohn zur Regierung bringen will und mit allen möglichen Ränken gegen den berechtigten Thronerben vorgeht. Allerdings ist ja hier die Entwicklung eine andere. Trotzdem werden diese geschichtlichen Vorgänge dem jungen Rowe, der auf der Westminster-School unter dem bekannten Dr. Busby eine ausgezeichnete klassische Bildung erworben hatte, aus der Lektüre der griechischen Historiker nicht unbekannt gewesen sein. Es handelt sich hier besonders um Xenophons Anabasis, in deren Anfang diese Geschichte kurz erzählt wird. Eine französische Uebersetzung davon aus dem Jahre 1695 war noch in Rowes Nachlass vorhanden.[1] Zum wenigsten mögen die erwähnten Ereignisse am Perserhofe Rowe veranlasst haben, dass er die einer anderen Quelle entnommene Fabel in persische Umgebung übertrug. Ausserdem wäre die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass ihm diese geschichtlichen Berichte in einer dichterisch veränderten Fassung vorgelegen haben, jedoch habe ich eine derartige Bearbeitung an der Hand der Werke von Erwin Rohde und Krumbacher weder in der griechischen noch der byzantinischen Literatur feststellen können.

Ueberhaupt ist es auffallend, in welcher Weise Rowe geschichtlich bekannte Charaktere zu seinem Werke heranzog, was sich auch am besten daraus erklärt, dass er seine auf der Schule im Unterricht erworbenen Kenntnisse hier verwertete. Zum mindesten sind doch die Namen in der griechisch-persischen Geschichte belegt.

---

1) A Catalogue of the Library of Nicholas Rowe, Esq.: Deceas'd. Late Poet-Laureat to his Majesty. Libri Gr. Lat etc. in Octavo. Nr. 123. [Br. M.: 128 i. 1 (14)]

Betrachten wir zuerst die Titelheldin des Stückes genauer, die Königin Artemisa, so können wir uns nicht verhehlen, dass sie in ihrem tatkräftigen, unerschrockenen und entschlossenen Wesen vielfach der bekannten Artemisa von Halikarnass ähnelt. Mit der griechischen Geschichte ist sie auf das engste verknüpft dadurch, dass sie in der Schlacht bei Salamis auf persischer Seite mitkämpfte, trotzdem sie ursprünglich gegen den Kampf gestimmt hatte. Eine zweite, nicht minder bekannte Herrscherin dieses Namens war die Gattin des Königs Maussolos von Karien, die nach dem Tode ihres Gemahls die Regierung selbst übernahm und einen Aufstand der Rhodier kraftvoll unterdrückte. Das Grabmal, das sie ihrem verstorbenen Gemahl errichten liess, war von solcher Pracht, dass es unter die sieben Weltwunder gerechnet wurde.

Der Name ihres Gemahls, Arsaces, ist in der persischen Geschichte ebenfalls nicht unbekannt. Wie bereits oben erwähnt wurde, trug Artaxerxes II vor der Thronbesteigung den Namen Arsaces, und später finden wir als Träger dieses Namens einen parthischen Grossen, der den Grund zu einem der bedeutendsten Reiche Asiens legte. Dem Namen Artaxerxes begegnen wir häufig in der persischen Geschichte, eine ganze Reihe von Königen trug ihn.

Ein Herrscher namens Artaban tritt uns in der älteren persischen Geschichte nicht entgegen, wohl aber ist bekannt, dass Xerxes im Sommer 465 von seinem Vertrauten, Artabanos, ermordet wurde. Auf dessen Beschuldigung hin wurde darauf der älteste Sohn des Königs, Darius, von seinem jüngern Bruder, Artaxerxes, getötet. Das Komplott gegen diesen wurde verraten, und Artabanos fiel im offenen Kampfe gegen seinen Herrn. Unter den spätern persischen Herrschern, den Arsaciden, findet sich häufig der Name Artaban. Der letzte dieses Geschlechts, Artaban IV., fiel 226 n. Chr. gegen den aufständischen Artaxerxes, der, ein gemeiner Soldat, seine Abstammung vom altpersischen Königsgeschlecht herleitete. Er begründete das neupersische Reich.

In der Gestalt des alten in Ungnade gefallenen Generals Memnon wirkt unverkennbar eine Erinnerung an den Feldherrn und Schwager des oben erwähnten

Artaxerxes II. Er machte sich einen Namen als Führer des Perserheeres gegen Alexander in der Schlacht am Granikos. Dies mag zugleich als ein Beweis dafür dienen, dass Rowe die im Beginn dieser Untersuchungen herangezogenen Intriguen der Parysatis beim Tode ihres Gemahls bei der Abfassung dieses Stückes vorschwebten. Besonders bemerkenswert erscheint, dass auch dieser geschichtliche Memnon eine Zeit seines Lebens in der Verbannung verbringen musste, aus der sein Bruder Mentor ihn durch seine Waffenerfolge und Kämpfe für den König erlöste.

Wenn ich nun auch für Mirza, Magas und Orchanes geschichtliche Vorbilder nicht feststellen konnte, eine Amestris nur als Gemahlin des Xerxes erwähnt wird, so glaube ich noch in dem Freund und Berater Artabans eine künstlerische Verwertung des Philosophen Kleanthes aus Assos erblicken zu dürfen, da es ja Sitte war, hervorragende Männer zur Prinzenerziehung an den Hof zu ziehen. Deswegen mag auch Rowe ihn dem Artaban beigesellt haben. Eine grössere Rolle spielt er überhaupt nicht.

Nach diesen Erwägungen glaube ich es bereits als sicher annehmen zu dürfen, dass Rowe solche geschichtliche Persönlichkeiten vorschwebten, und um so mehr glaube ich mich dazu berechtigt, als selbst Personen, die in dem Stücke nur erwähnt werden und nicht handelnd auftreten, einer geschichtlichen Grundlage nicht entbehren. Ich habe hierbei besonders den am Ende der ersten Szene des vierten Aktes genannten Eunuchen Bagoas im Auge, dem die Bewachung des jungen Artaban anvertraut wird, als dieser durch sein plötzlich aufwallendes Gerechtigkeitsgefühl die ehrgeizigen Pläne der Königin und ihres vertrauten Ministers Mirza zu durchkreuzen droht. Später am Ende der Tragödie hören wir, dass Bagoas sich mit den Garden auf die Seite des jungen Prinzen und des Volkes gestellt hat, um die Gefangenen zu befreien. Es kann sicher kein Zufall sein, dass uns auch die Geschichte einen Eunuchen Bagoas zeigt, der ebenfalls bei einem Thronwechsel tätig mitwirkt. Er erscheint dort als ein Günstling Artaxerxes III., der auf seinen Befehl vergiftet sein soll. Die ältern Söhne dieses Königs liess er hinrichten und erhob den

jüngsten Sohn Arses auf den Thron. Als dieser seine Vormundschaft abzuschütteln versuchte, liess Bagoas auch ihn beseitigen und machte Kodomannus, einen Prinzen aus dem Hause der Achämeniden, zum König. Dieser verstand es, seine Herrschaft zu festigen, indem er Bagoas durch Gift sterben liess. Wenn uns nun ferner auch Tiribasus, der erste Gemahl der Artemisa, und Tigranes, der als Parteigänger und Unterfeldherr des Memnon wiederholt genannt wird, beide als persische Feldherren in jener Zeit entgegentreten, so glaube ich genügend Beweise dafür beigebracht zu haben, dass Rowe in diesem Stück seine auf der Schule erworbenen Kenntnisse persischer Geschichte direkt verwertete. Trotzdem aber muss die Möglichkeit bestehen bleiben, da nach Rowes eigener Angabe [1] die Fabel des Stückes keinerlei Beziehungen zu ihr hat, dass er ausserdem durch die französischen historischen Romane des 17. Jahrhunderts beeinflusst wurde, insbesondere durch La Calprenèdes „Cassandre", wo dieselbe Zeit dargestellt wird, und wo uns neben Artaxerxes und Artaban auch eine Cleone begegnet, über die ich geschichtliche Tatsachen nicht ermitteln konnte. Nach der von Körting in seiner „Geschichte des französischen Romans im 17. Jahrhundert" gegebenen Inhaltsangabe habe ich jedoch keine der Fabel unseres Stückes entsprechende Episode feststellen können.

Eine Hinweis auf die Quelle der Fabel gibt die Biographia Dramatica [2] mit den Worten: „the design of the play seems to have been taken from the establishing of Solomon on the throne of David, by Bathseba, Zadock the Priest, and Nathan the prophet. See I. Kings, ch. I. from ver. 5." Denselben Hinweis mit mehr Sicherheit ausgesprochen gab bereits Charles Gildon in seinem 1714 anonym erschienenen „New Rehearsal." [3] Hier werden als Quelle nur die Verse 5 und 6 genannt, eine handschriftliche Verbesserung in dem Exemplar des Britischen Museums dehnt die Angabe bis zum Ende des Kapitels aus. Um eine nähere Vergleichung zu ermöglichen, gebe ich eine

1) Rowe. Widmnng an den Earl of Jersey. pag. V.
2) a. a. O. II, 23.
3) a. a. O. pag. 23.

kurze Darstellung des erwähnten Vorgangs, wie er an jener Stelle berichtet wird.[1]

Adonia, der Sohn Davids von Haggith, war nach dem Tode Absoloms der Nächstberechtigte zur Thronfolge. Bathseba versuchte trotzdem, ihrem Sohn, dem jungen Salomo, die Herrschaft zu sichern. Unterstützt wurde sie hierin von dem Oberpriester Zadock und dem Propheten Nathan. Es gelang Bathseba in der Tat, den König zu einem Schwur zu bewegen, wodurch er ihrem Sohne Salomo die Nachfolge versprach. Adonia muss von diesem Versprechen Kenntnis gehabt haben, denn als David auf seinem Sterbelager lag, rief Adonia seine Getreuen zusammen, um sich zum König ausrufen zu lassen. Auf seiner Seite standen der Oberpriester Abjathar, der Feldhauptmann Davids, Joab, der für seinen König die grössten Siege erfochten hatte, und alle Söhne des Königs ausser Salomo. Doch Nathan erfuhr von dieser Absicht, sprach darüber zu Bathseba und gab ihr den Rat, dem König von dem Vorgehen Adonias zu berichten, er wolle dann hinzukommen und den König zum Handeln bewegen. Bathseba tat nach Nathans Rat, und als dann auch dieser dazu kommt und auf David einspricht, schwört dieser bei dem Herrn der Bathseba noch einmal, dass Salomo sein Nachfolger werden solle. Dann lässt er den Priester Zadock, den Propheten Nathan und Jojada, den Hauptmann der Leibwache, zu sich rufen und befiehlt ihnen, Salomo auf sein Maultier zu setzen, ihn hinabzuführen nach Gihon, ihn zu salben, zum König auszurufen und auf den Thron zu setzen. Alles geschah nach des Königs Befehl, und das Lärmen und Jauchzen des Volkes beim Anblick seines neuen Königs drang hinauf zu Adonia und seinen Freunden, die eben vom Festmahle aufstanden. Jonathan, der Sohn des Priesters Abjathar, brachte die genaue Nachricht von dem, was geschehen war. Da entsank allen der Mut, und so wurde Adonia von seinen Freunden verlassen. Dieser wusste keine andere Rettung mehr, als auf die Gnade seines Bruders zu vertrauen. Er ging hin zu der Freistadt der Juden, dem Tempel, und fasste die Hörner des Altars. Als

1) Vergl. auch Duncker a. a. O. II, 137 ff.

Salomo dies gemeldet wurde, begnadigte er seinen Bruder, und Adonia huldigte ihm als seinem neuen König.

Soweit geht der Bericht im ersten Kapitel des ersten Buches der Könige. Es ist ohne Zweifel eine unverkennbare Aehnlichkeit zwischen dieser biblischen Darstellung und der Fabel des Roweschen Stückes. Ich will hier noch nicht auf die Kritik eingehen, die Charles Gildon in dem New Rehearsal daran knüpft, sondern erst eine nähere Vergleichung der geschichtlichen Erzählung mit der Ambitious Stepmother vornehmen.

Der Bericht der Bibel ist nur sehr dürftig, er gibt nur eine geringe Charakteristik der handelnden Personen. Wir sehen David ebenso wie Arsaces alt und krank auf dem Sterbebette. Den Bitten seiner Gemahlin nachgebend hat er ihr unter Uebergehung eines älteren Sohnes von einer früheren Gemahlin ihrem Sohn, dem Salomo, den Thron versprochen. Die Erfüllung dieser Hoffnung scheint jetzt unmöglich zu werden; aber es gelingt der Bathseba noch, dem Könige den Schwur abzugewinnen und so ihrem Sohne den Thron ohne Schwierigkeit zu sichern, zumal der König noch soviel Kraft hat, die nötigen Beehle selbst zu erteilen. Hier setzt Rowes Aenderung zu rechter Zeit ein, während soweit alles genau entspricht. Der Artemisa ist es, da der König bereits im Sterben liegt, unmöglich, dieses Versprechen für ihren Sohn noch bindend zu erhalten. Daher reift in ihr der Plan, den einzigen Thronberechtigten zu verderben, und die Ausführung dieser Absicht führt zur Katastrophe. So bleibt die ganze Durchführung des Stückes Rowes eigene Erfindung. Dass die Geschichte von Salomos Thronbesteigung die Grundlage ist, geht auch mit Sicherheit aus der Stellung der andern Personen hervor. Auf der Seite der Bathseba und Salomos stehen Nathan, der Prophet, der vertraute Ratgeber des Königs, der Priester Zadock und Jojada, der Hauptmann der königlichen Leibwache, Gestalten, die dem ersten Minister Mirza, dem Sonnenpriester Magas und dem Orchanes, als Hauptmann der Leibwache der Königin ohne weiteres gleichzusetzen sind. Zu der Partei des Adonia, der dem Artaxerxes entspricht, ge-

hört neben dem Priester Abjathar, der bei Rowe nicht wiederkehrt, der Feldhauptmann Joab, in dem wir das Urbild Memnons erblicken dürfen, denn ihm verdankte David seine Siege, und auch bei Rowe ist er als der eigentliche Begründer der Macht des Arsaces dargestellt.

Für Einzelheiten in der Handlung konnte Rowe der kurzen biblischen Darstellung wenig entnehmen, wohl aber einige Winke für die Charakterisierung seiner Personen. So kehrt der Ehrgeiz der Bathseba in verstärktem Masse bei der Artemisa wieder. Die schlaue Berechnung des Propheten Nathan ist auch Mirza unverkennbar eigen, und auch bei jenem liegt wohl schon dasselbe Motiv zu Grunde, wenn er glaubt, auf den jungen Salomo mehr Einfluss ausüben zu können als auf den ältern und selbstständigen Adonia. [1]

Wenn nach den vorausgehenden Ausführungen wohl kein Zweifel mehr obwalten kann, dass Rowe die Erzählung von Salomos Thronbesteigung benutzte, so kann ich dafür noch einen weitern Beweisgrund anführen. Rowe benutzte nämlich ausser diesem Vorgang auch das Motiv des Ehebruchs von David und Bathseba, das bereits vor ihm von George Peele in weit ausgedehnterem Masse verwandt wurde. [2] Max Dannenberg erwähnt in seiner Dissertation diese Verwendung bei Rowe nicht, er beschränkt sich vielmehr auf die Dramen, welche die ganze Geschichte Davids oder nur den Ehebruch und dessen Strafe behandeln. Der Vorgang, wie ihn die Bibel im zweiten Buch Samuelis im elften Kapitel bietet, der mit nur geringfügigen Aenderungen bei Rowe im ersten Akte wiederkehrt, verläuft, wie folgt.

David erblickte eines Abends vom Dache seines Palastes die schöne Bathseba im Bade. Er liess sie zu sich holen, und in Liebe zu ihr entbrannt, machte er sie zu seiner Geliebten. Als diese ihm bald darauf meldete, dass ihr Ehebruch nicht ohne Folgen bleiben würde, liess David ihren Gemahl, den Urias, der in der Schar der Gewaltigen diente, aus dem Kampfe gegen die Ammoniter zurückrufen, um sich angeblich

1) Vergl. Duncker a. a. O. II. 317.

2) Vergl. Max Dannenberg Die Verwendung des biblischen Stoffes von David und Bathseba im englischen Drama. Diss. Königsberg. 1905.

über den Stand des Krieges von ihm berichten zu lassen. Aber es gelang David nicht, die Schande zu verdecken, da Urias nicht in sein Haus zu seiner Frau ging, sondern sich vor der Tür des Palastes zur Ruhe legte. Daraufhin schickte David Urias in das Lager zurück mit einem Brief an seinen Feldherrn Joab, der die Weisung enthielt: „Stellet Urias in den Streit, wo er am härtesten ist, und wendet euch hinter ihm ab, damit er erschlagen werde und sterbe." Bei dem nächsten Ausfall der Bewohner von Rabba geschah dies, und Urias fiel. Joab sandte die Nachricht an David, und als die Trauerzeit vorüber war, wurde Bathseba Davids Weib.

Die geringen Unterschiede in der Darstellung bei Rowe ändern an dem eigentlichen Vorgange nichts; es sind lediglich Aenderungen, um ein mehr ästhetisches Bild zu gewinnen oder die Charaktere genauer herauszuarbeiten. Bei Rowe erblickt Arsaces die Artemisa bei einem Festzuge, als er aus dem Tempel zurückkehrt. Hinter einem goldenen Fenstergitter verborgen harrte Artemisa seinem Vorüberzug, und gerade als der König kam, fiel das Fenster, wie uns später klar wird, mit voller Absicht herab, „and to his view expos'd her blushing Beauties." Was in der Bibel also als reiner Zufall erscheint, wird hier bei Rowe eine vollkommen berechnete Handlung. Dort ist Bathseba die Verführte, hier Artemisa die Verführerin eines alternden Königs, und ihr Plan liegt begründet in dem ungeheuren Ehrgeiz, der ihren Sinn erfüllt. Auch hier liess der König sie zu sich rufen durch Vermittlung Mirzas, und sie wurde seine Geliebte. Ihr abwesender Gemahl jedoch, Tiribasus, der als Reitergeneral unter Memnon stand, fiel in der Schlacht gegen die Meder, ohne, im Gegensatz zu der biblischen Darstellung, von der Untreue seiner Gemahlin erfahren zu haben. Ein Brief des Königs an Memnon hatte ihn als Hochverräter bezeichnet, der auf Arsaces Befehl in die heisseste Schlacht gesandt wurde, wo er seinen Tod fand.

Nach diesen Ausführungen muss es als feststehend gelten, dass der Ausgangspunkt und die Grundlage zu Rowes Ambitious Stepmother in der Geschichte des Königs David und der Bathseba sowie der Thron-

besteigung Salomos zu sehen ist, wie sie uns überliefert ist im II. Sam. 11 und I. Kön. 1,5 49. Der weitere Aufbau des Dramas findet hier jedoch keine Vorlage.

Eine Anlehnung einer Scene Rowes an Ben Jonson will Charles Gildon noch feststellen.[1] Es handelt sich um den Beginn der grossen Schlussscene im fünften Akt, der sich zwischen Mirza und Amestris abspielt und für den Gildon ein Vorbild in einer Scene aus dem „Volpone; or, the Fox" sieht. Diese Komödie wird allgemein zu den besten Werken Ben Jonsons gezählt[2], des Zeitgenossen und Rivalen Shakespeares. Den Inhalt des Stückes skizziert Wülker[3] in folgenden Worten: Volpone, ein alter Geizhals, wird von Erbschleichern umdrängt. Auf den Rat seines Dieners Mosca stellt er sich todkrank, und unter der Vorspiegelung, Volpone habe jeden einzelnen, der von den Erbschleichern auftritt, zu seinem alleinigen Erben eingesetzt, erlangt Mosca für seinen Herrn reiche Geschenke. Dann wird der Geizhals plötzlich wieder gesund, aber nur, um von seinem Verhängnisse ereilt zu werden. Er verliebt sich in die Frau eines der Erbschleicher, und der Versuch, sich ihrer mit Gewalt zu bemächtigen, bringt ihn vor Gericht. Er stellt sich zwar tot, und es wäre auch jetzt noch vielleicht alles gut für ihn abgelaufen, wenn er sich nicht mit seinem endlich eine Belohnung fordernden Diener aus masslosem Geiz überworfen hätte. Durch Mosca kommen alle Schurkereien, die beide begangen haben, ans Licht, und das würdige Paar erleidet die gerechte Strafe.

Es handelt sich hier um die siebente Scene des dritten Aktes, wo Celia dem Geizhals Volpone durch ihren Gatten Corvino selbst zugeführt wird. Mosco ist auch hier der Vermittler zwischen Volpone und Corvino. Im Beginn der Scene sehen wir Corvino mit Celia zu einem Gastmahl erscheinen: zu früh kommen sie sogar, die Ungeduld sich auch ganz gewiss die Erbschaft zu sichern, hat Corvino so zeitig hergetrieben. Hier enthüllt er nun seiner Gemahlin den Zweck ihres Kommens und sucht sie zu überreden, dem Volpone

1) a. a. O. pag. 33.
2) Vergl. Biographia Dramatica. II, 386.
3) a. a. O. I, 342.

willfährig zu sein, indem er ihr einzureden versucht, dass seine Gesundheit es erfordere. Als Celia sich weigert, droht er ihr, dann verspricht er ihr Juwelen und schöne Kleider; was sie nur wünschen kann, will er ihr geben, wenn sie nur einmal Volpone küsst. Verzweifelt bricht Celia in Tränen aus, und nun vermittelt Mosco. Er rät Celia mit Volpone allein zu lassen, da es ihr widerstreben müsste vor ihrem Gatten so, wie dieser verlangt, zu handeln. So bleibt denn Celia mit Volpone allein, und nun lässt dieser seine Verführungskünste spielen. Er setzt der Celia auseinander, wie wenig Liebe ihr Gatte in Wirklichkeit für sie hat, da er sie so kalten Herzens für schnödes Geld verkaufen will. Als Celia ihn, den sie eben noch für schwer krank hielt, so sprechen hört und ihn erstaunt anschaut, erklärt Volpone ihr seine Liebe, doch sie wendet sich von ihm ab und will entfliehen. Immer heisser werden die Liebesworte, mit denen Volpone auf sie eindringt. Er schenkt ihr eine Schnur Perlen, sie soll sie auflösen und trinken, wie einst Cleopatra tat. Einen Karfunkel, der die Augen des Heiligen Markus überstrahlt, einen Ohrring, der alle andern Schätze an Wert übertrifft, bietet er ihr an. Die auserlesensten Leckerbissen sollen ihren Tisch schmücken. Doch nichts vermag das Herz der Celia zu rühren, ihr steht ihre Reinheit höher als alle irdischen Schätze. In noch viel glühenderen Farben malt er ihr dann das Leben, das sie zusammen führen wollen; aber nichts vermag Celia zu bewegen, seinem Verlangen nachzugeben. Alle körperliche Leiden will sie erdulden, sie bittet um den Tod, da sie bisher von ihrem Gatten ja doch betrogen ist und sie ihn nicht mehr kennen mag, ihre Schönheit soll er auf immer zerstören, nur ihre Ehre ungetastet lassen. Dafür will sie dann auch stündlich den Himmel anflehen für sein Wohlergehen und ihn für tugendhaft halten. Das treibt die Raserei Volpones auf die Spitze, und er will sie mit Gewalt zwingen, ihm zu willen zu sein, da erscheint der Celia ein Retter in der höchsten Not. Der junge Bonario, den Mosco und Corvino zu Beginn der Scene in die nahe Gallerie geschickt hatten, um ungestört zu sein, der aber Verdacht geschöpft hatte, tritt plötzlich herein und entreisst Celia den Händen des Lüstlings.

Fall on mee, roofe, and bury mee in ruine,
Become my grave, that wert my shelter. O,
I am vn-masqu'd, vn-spirited, vn-done,
Betray'd to beggary, to infamy —

Mit diesen Worten Volpones schliesst die Szene.

Wenn wir diesen Vorgang mit dem, welcher sich zwischen Mirza und Amestris abspielt, vergleichen, so müssen wir zu dem Schluss kommen, dass die einzige Aehnlichkeit nur darin besteht, dass beide Male ein Wollüstling ein tugendhaftes Weib zu verführen sucht. Celia wird von ihrem Gatten aus Geldgier dem Volpone überliefert, Mirza dagegen hält Amestris in seiner Gewalt und sucht dadurch Amestris zu zwingen. Wohl wünschen sich beide den Tod lieber, als dass sie ihre Ehre befleckt sehen wollen, trotz aller Schätze, die ihnen geboten werden, doch für eine direkte Benutzung der vorliegenden Szene durch Rowe kann dies allein noch nicht sprechen. Es sind keinerlei wörtlich Uebereinstimmungen aufzufinden, und überhaupt spricht die ganze Ausführung bei Rowe gegen jede engere Anlehnung an diese Szene. Trotzdem aber ist es ja nicht unmöglich, nein, es ist sogar wahrscheinlich, dass Rowe bei seiner grossen Belesenheit auch diese Szene gekannt hat und sie ihm den äusseren Anlass für diese Szene gab. In Ausrufen wie „just God" und „in vain" kann jedenfalls keine wörtliche Uebernahme aus der Ben Jonsonschen Scene erblickt werden. Mit mehr Recht mag Gildon vielleicht auf ein andere Szene hinweisen, die zugleich eine Wiederholung der hier genannten sein soll. Es handelt sich um eine Szene in Nicholas Rowes Jane Shore, die mit Lord Hastings, der zur Nachtzeit in ihr Gemach gedrungen ist, um ihre Ehre kämpft. Hier möchte auch ich unbedingt eine Beeinflussung durch die Jonsonsche Szene sehen, da auch hier der letzte Zug, die Befreiung durch die Dazwischenkunft eines Dritten — in der Jane Shore ist es Dumont, ihr fälschlich für Tod gehaltener Gatte — gewahrt ist.

Es bliebe nun noch näher zu untersuchen, wie sich Rowes Ambitious Step-Mother zu Corneilles Rodogune verhält. Robert Prölss[1] erwähnt zuerst „einige Aehnlichkeit" dieser beiden Tragödien, Behrend in

1) a. a. O. II, 2. pag. 316.

seiner Dissertation[1] vermag keine herauszufinden, ohne allerdings irgendwelche nähern Gründe anzugeben, und nur, um die Rodogune später als mutmassliches Vorbild für Rowes Royal Convert hinzustellen. Pierre Corneilles Werke sind unserm Dichter sicher bekannt gewesen, da sie sich noch in dem auf dem Brit. Mus. befindlichen Katalog[2] seiner Bibliothek, wie sie nach seinem Tode verkauft wurde, zweimal verzeichnet finden. Eine dichterische Benutzung von Rowe ist also nicht ohne weiteres auszuschliessen.

Wenn ich auch die Handlung dieses Werkes des grossen französischen Klassikers wohl als bekannt voraussetzen könnte, zumal es durch die Kritik, die es durch Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie erfuhr, uns besonders nahe gebracht ist, so möchte ich doch zur bessern Vergleichung eine kurze Skizzierung des Inhalts vorausschicken.

Nicanor war verschollen. Man glaubte, er sei im Kampfe gefallen, und so hatte Cleopatra seinen Bruder Antiochus zu ihrem Gemahl gemacht. Als nach langen Jahren dieser in einer Schlacht fiel, erfuhr die Königin, das Nicanor lebe und heranziehe, sich zu rächen, sich von der letzten Fessel zu befreien, um Rodogune zu seiner Gemahlin und zur Königin zu erheben. Verzweifelt hatte Cleopatra sich zur Wehr gesetzt und in der offenen Schlacht war Nicanor von ihrer Hand gefallen. Jetzt hat sie ihre Söhne Antiochus und Seleucus heimberufen, um dem Aeltesten den Thron zu verleihen. Sie sind Zwillinge, und die Königin allein weiss, wer der ältere von beiden ist. Sie soll das Geheimnis enthüllen, doch sie macht ihr Wort abhängig von dem Tode der Rodogune. Aber beider Herz ist in Liebe zu dieser Prinzessin entbrannt, die seit jener unglücklichen Schlacht gefangen an diesem Hofe weilte. Jeder möchte dem Bruder den Thron abtreten, wenn er dafür die Geliebte als Gattin heimführen darf. So einigen sich beide, dass nur ihr der Thron gebührt: dem ältesten soll die Krone und die Geliebte zufallen. Doch Cleopatra hatte ja nicht entschieden, sondern im Gegenteil den Thron an den Mord der Rodogune geknüpft.

---

1) a. a. O. pag. 14.
2) a. a. O. Nr. 135 und 169.

Beide wenden sich deshalb an diese selbst; ihr Herz soll sprechen, wem es gehören will. Sie jedoch verbirgt ihre Liebe. Der, welcher sich seines Vaters am würdigsten zeigt, soll ihr Gebieter werden, der Tod der Mutter ist der Preis, um den sie zu erringen ist. Seleucus sagt sich darauf von beiden los, die beiden Frauen sollen den Kampf für sich allein ausfechten. Antiochus jedoch versucht, den Knoten zu entwirren, und es gelingt ihm fasst. Aus Rodogune entlockt er das Geständnis, dass er der Erwählte ihres Herzens ist, aus seiner Mutter, dass er der ältere ist. Allein die Herrschsucht der Cleopatra lässt solche Lösung nicht zu. Sie versucht Seleucus gegen seinen Bruder aufzustacheln, da eigentlich er der ältere sei, und als er auf nichts eingeht, lässt sie ihn erdolchen. Antiochus und Rodogune sollen ihm im Tode folgen, um ihr den Weg zum Throne ganz frei zu machen. Der Hochzeitskelch soll beiden den Tod bringen. Zu rechter Zeit erreicht sie noch die Nachricht von dem Tode des Bruders, und Cleopatra stirbt freiwillig an dem eignen Gifttrank, der ihr den Weg zur Herrschaft für immer hatte öffnen sollen.

Aus diesen Zeilen wird genügend ersichtlich sein, dass die Handlung von Corneilles Rodogune in keiner Weise Rowe bei der Abfassung seines Werkes vorgeschwebt haben kann, wohl aber glaube ich, dass der Charakter der Cleopatra nicht ohne Einfluss auf den der Artemisa gewesen ist. Cleopatra ist ein Weib, das, von ungezügelter Herrschsucht getrieben, ihren Gatten selbst dem Tode weiht. Sie hätte wohl wieder wie einst als Königin neben ihm stehen mögen, doch nun, wo eine andere diesen Platz einnehmen sollte, gab es kein anderes Mittel, als den Gatten zu morden. Dann will sie das kleinere Uebel wählen. Der, welcher ihr am gefügigsten ist, welcher seine Liebe aufgibt, selbst die Geliebte mordet um ihretwillen, soll König sein, ein Schattendasein führen, denn sie wird die Zügel der Regierung fest in ihren Händen halten. Als nun ihr Plan misslingt, greift sie zu dem verabscheuenswürdigsten Verbrechen. Der eine Sohn fällt ihr zum Opfer, für den zweiten und für die Urheberin ihres Unglücks ist der Giftkelch bereit. Cleopatra ist eine Furie ohne alle Tugenden des weiblichen Geschlechts, so wie wir

in Artemisa ein Weib sehen, dem ebenfalls jedes Mittel zur Erreichung seines Zweckes recht ist. Cleopatra mordete ihren Gatten, als sie in Gefahr kam, von ihrer Höhe herabsteigen zu müssen; Artemisas Gemahl wurde beseitigt, nachdem sie sich durch Ehebruch den Weg zur Herrschaft eröffnet hatte. Cleopatra will dem die Krone zusprechen, dessen Liebe für sie am weitesten geht, auf den ihr Einfluss unbegrenzt ist; Artemisa will Artaban nur herrschen lassen, so lange sie von ihm glaubt, dass er ihr nicht hinderlich sein wird, allein zu regieren. Als er ihr gefährlich zu werden droht, lässt sie ihn wie einen Gefangenen bewachen, damit sie freie Bahn hat für die Ausführung ihrer Pläne, und als Cleopatra erkennt, wie ihre Absichten scheitern, scheut sie vor den grössten Bluttaten nicht mehr zurück, wogegen die Absichten der Artemisa mehr im Dunkeln bleiben. So trinkt Cleopatra auch dann das Gift, freiwillig zwar, doch durch die Umstände dazu gezwungen, während Artemisa für immer auf den Palast beschränkt wird. Hier hat Rowe etwas gemildert. Er hat seine Königin nicht so blutgierig dargestellt, sondern andere Mittel gefunden, die zur Katastrophe führten. Als besonders hervortretende Uebereinstimmung möchte ich noch hervorheben, dass Artemisa nach dem Vorbilde Cleopatras sich durch einen Monolog einführt, der uns jedes Mal sofort tief in die Seele der betreffenden Person blicken lässt. Auch sonst kehren manche Gedanken bei beiden wieder, wie es sich aus den Uebereinstimmungen in den Charakteren leicht erklären lässt. Ausser dieser einen Aehnlichkeit muss ich jedoch jede weitere Benutzung der Rodogune durch Rowe ablehnen. Es findet sich weiter nichts, das dafür spräche, zumal die Handlungen durchaus verschieden sind.

Der Vollständigkeit wegen muss ich an dieser Stelle noch zwei Dramen erwähnen, die dem Titel nach als Vorbild für Rowes Ambitious Step-Mother in Betracht kommen könnten. Es sind dies „The Stepmother's Tragedy“ von Henry Chettle und „The Stepmother“ von Robert Stapleton. Das erstgenannte Werk wurde 1599 zum ersten Male aufgeführt, ist aber wie viele andere Werke Chettles nicht gedruckt,[1] so-

1) Vergl. Baker. Biographia Dramatica. II, 301. Allibone I, 337.

dass es auch wohl Rowe nicht bekannt war, da für dessen Zeit keine Aufführungen mehr verzeichnet sind. Das zweite Werk aus dem Jahre 1664 ist eine Tragikomödie mit eingelegten Masken [1] und hat weder nach dem Inhalt noch der Form etwas mit Rowes Drama gemein.

1) Vergl. Biogr. Dram. II, 300. Allibone II, 2225.

Kap. 4. Aufführungen und Ausgaben.

Die erste Aufführung der Ambitious Step-Mother fand zu Beginn des Jahres 1700 [1] statt und zwar, wie es scheint, ohne dass sich der Verfasser sofort offen nannte. Dies geht hervor aus einem Brief von dem bekannten Dichter und Zeitgenossen Rowes William Congreve an Joseph Keally in Dublin,[2] datiert vom 28. Januar 1700, wo es heisst: „We have had two new plays, a tragedy called the Ambitious Stepmother, written by Mr. Love of the Temple, and a very good one; — — —“ Die letzten Worte geben uns zugleich die erste Kritik des Roweschen Stückes. Ein genaues Datum der Aufführung lässt sich nicht feststellen, jedoch wird man nach der Zeitangabe des soeben erwähnten Briefes die erste Hälfte des Monats Januar 1700 annehmen müssen. Diese Jahreszahl findet sich auch überall angegeben ausser bei Prölls,[3] der die Uraufführung in das Jahr 1698 legt. Der Grund hierzu scheint in der Angabe begründet zu sein, dass dies Stück erschien, als Rowe 25 Jahre alt war.[4] Da Prölss nun in Uebereinstimmung mit Dr. Welwoods Account of the Life of Nicholas Rowe [5] die Zahl 1673, nicht wie das Dictionary of National Biography 1674 als Geburtsjahr angibt, so erklärt sich jene frühe Zahl wohl aus dieser Altersangabe, ohne dass sie weitere Berechtigung hätte.

„Ein sehr gutes Stück“ nannte William Congreve die Ambitious Stepmother; „the Play answer'd the Companies expectation“ berichtet 1708 John

1) in dem Theater von Little-Lincols-Inn Fields. Genest a. a. O. II. pag. 227.

2) G. M. Berkeley a. a. O. pag. 319.

3) a. a. O. II. Bd. 2. Hälfte. pag. 316.

4) Johnson a. a. O. II, 303; Austin and Ralph a. a. O. pag. 234; Drake a. a. O. III, 353; Langer a. a. O. pag. 311.

5) Rowe Works I, 5; Johnson a. a. O. II, 301; Langer a. a. O. pag. 309.

Downes.[1] Das sind die ersten Urteile von zwei Zeitgenossen Rowes, und was vielleicht der Dichter nicht durch seine Worte hätte voll erreichen können, das verschaffte ihm das meisterhafte Spiel der Darsteller.[2] Die pathetische Sprache des jugendlichen Dichters erforderte wahrhaft gute Schauspieler, und er hatte das Glück, dass die berühmtesten seiner Zeit seinen Gestalten Leben verliehen. Thomas Betterton,[3] bereits im Alter von 65 Jahren, spielte den Memnon, und wir können uns für jene Zeit wohl kaum eine bessere Verkörperung dieser Rolle denken als durch jenen erfahrenen, gereiften Mann, der am ehesten im Stande war, die markige, ehrenhafte Gestalt des greisen Feldherrn richtig zu beleben. Barton Booth [4] hatte die schwierige Aufgabe, Artaban, den schwärmerischen Jüngling, der sich eben seiner Manneswürde bewusst wird, darzustellen. Schon auf der Westminster School hatte er sich bei den Schulaufführungen lateinischer Stücke hervorgetan, und hier schon hatte Rowe ihn kennen gelernt. Es war die erste grössere Rolle, die Booth hier erhalten hatte, und er erfüllte sie mit dem ganzen Feuer seiner Jugend — er hatte das zwanzigste Lebensjahr noch nicht vollendet — so dass der allgemeine Beifall, den er fand, seinen Ruhm auf immer fest begründete.

Artaxerxes wurde von Verbruggen verkörpert. Er war vielleicht schon älter, als es die Rolle wünschen liess, — er stand bereits im besten Mannesalter — aber dennoch befähigte ihn seine edle Gestalt und vollendete Kunst dazu in der schwierigen Rolle des jungen Artaxerxes eine Heldengestalt darzustellen, die ihm einen wohlverdienten Erfolg brachte.

Die übrigen weniger wichtigen Rollen hatten unbekanntere Schauspieler inne. Den Priester spielte Mr. Bowman, Mirza Mr. Freeman; der Freund Artabans Cleanthes und der Hauptmann der königlichen Leibwache Orchanes fanden in Mr. Pack und in Mr. Baily angemessene Darsteller.

---

1) a. a. O. pag. 45.
2) Vergl. Austin and Ralph a. a. O. 231.
3) Vergl. Life and Time of Th. B. London 1888.
4) Vergl. Th. Cibber. Lives of the Actors. The Life of B. B. pag. 5; Memoirs of the Life of B. B. pag. 7.

Neben diesen Schauspielern dankt Rowe nicht zum mindesten den Vertreterinnen der Frauenrollen [1] seinen ersten Erfolg. Die Titelheldin, die herrschsüchtige Artemisa, das ehrgeizige Weib, fand in der berühmten Mrs. Barry eine berufene Vertreterin. Sie war ebenso gross in Scenen, wo die aufgeregten Leidenschaften toben, wie in andern, wo ihre melodische Stimme zarte Liebesworte flüstern konnte. So war auch sie allein am besten befähigt, diesen herrschsüchtigen Charakter in allen seinen Abstufungen harmonisch vollendet wiederzugeben. Neben ihr stand Mrs. Bracegirdle als schönste Verkörperung der Amestris. In ihr hatte der junge Rowe, wohl mit Hinblick auf die von ihm vergötterte Schauspielerin, ein Idealbild der liebenden Frau geschaffen, der er in der Gestalt des Artaxerxes seine innersten Gefühle offenbarte, und die in ihm den Helden sah und doch vor allem den geliebten Mann, an dessen Leben das ihre unauflöslich geknüpft war. Die dankbare Rolle der Cleone, des jungen liebenden Mädchens, die mit Fassung ihr schweres Geschick erträgt, lag in den Händen von Mrs. Bowman. Sie hatte eine leichte Aufgabe; in einer solchen Gestalt, so voller Liebe und Hingebung, war es nicht schwer, die Zuschauer für sich zu gewinnen Ihre Vertraute Beliza wurde von Mrs. Martin dargestellt. Die Rolle ist unbedeutend und ohne grössere Wichtigkeit für den Gesamterfolg.

So wirkten bei der Erstaufführung neben den ersten Schauspielern die besten Vertreterinnen der mimischen Kunst und halfen dem Erstlingswerke des jungen Dichters Rowe zu einem vollen wohlverdienten Erfolg.

Später finden wir die Ambitious Stepmother recht selten unter den Aufführungen der Londoner Theater genannt. Genest führt das Drama nur noch zweimal an. Zum ersten Male wieder scheint das Stück am 25. Januar 1722 auf die Bühne gekommen zu sein im Drury Lane Theatre. Die Eintragung bei Genest [2]

---

1) Vergl. Th. Cibber. Lives of the most eminent Actors and Actresses. London 1753, und S. Lee, Dictionary of National Biography bei den betr. Abschnitten.

2) a. a. O. III. pag. 68.

lautet: Never acted there, Ambitious Step-Mother — no characters — acted twice. Der Erfolg scheint demnach nicht allzugross gewesen zu sein. Wiederlebt zur Aufführung kam das Stück unter Garricks Leitung abermals in Drury Lane am 1. Februar 1759. Genest schreibt darüber[1]: Not acted 30 years, Ambitious Step-Mother. Memnon: Mossop; Artaxerxes: Fleetwood; Artaban: Holland; Artemisa: Mrs. Pritchard; Amestris: Mrs. Cibber; Cleone: Miss Macklin — acted 7 times. Die Biographia Dramatica[2] setzt ihrer Erwähnung dieser Wiederbelebung hinzu: „but it had not so much success as it deserved." Dass die Ambitious Step-Mother auch noch späterhin verschiedene Aufführungen erlebte, vielleicht auch am Coventgarden Theatre,[3] dafür sprechen noch die folgenden Namen, die nicht hier, wohl aber in späteren Ausgaben genannt werden: Mr. Middleton als Artaxerxes auf einem Stich in Bell's British Theatre 1797 und Miss Younge als Artemisa auf einem Stiche der Ausgabe aus dem Jahre 1781.

Ueberhaupt sprechen die Ausgaben dieses Dramas, die wir neben den Gesamtausgaben der Roweschen Werke finden, eine beredte Sprache für die Beliebtheit des Stückes. Ich führe die Ausgaben, die mir im Britischen Museum zugänglich waren mit ihren Signaturen an, sowie andere, die mir ausserdem bekannt geworden sind:

1. The Ambitious Step-Mother. A Tragedy. Written by N. Rowe, Esq. London Printed for the Company [1701?] 8 ° [841. a. 2 (1)].
   Nach der Biogr. Dram. wäre diese Ausgabe bereits 1700 erschienen.
2. The Ambitious Step-mother. A Tragedy. As 'twas Acted at the New Theatre in Little-Lincolns-Inn-Fields. By His Majesty's Servants. By N. Rowe, Esq; London, Printed for Peter Buck, at the Sign of the Temple, near the Inner-Temple-Gate, in Fleet-Street. 1701. 4 ° [841. c. 5. (5).]
3. The Ambitious Step-Mother; A Tragedy: As it is Acted at the New Theatre in Little-Lincolns-

1) a. a. O. IV. pag. 546.
2) a. a. O. II, 23.
3) Vergl. Nr. 8 und 9 der Liste der Ausgaben.

Inn Fields, By His Majesty's Servants. Written by N. Rowe. Esq; Author of Tamerlane. The Third Edition. London. 1720. 12° [991. b. 25.]

4. The British Stage in six Volumes being a Collection of the Best Modern English Acting Plays. Vol. I. London. 1752.
5. The best tragedies and comedies. Vol. III. London. 1761. [Breslau: Univ. Bibl. L. Angl. I. 106.]
6. Titel wie unter 3. Edinburgh. 1760. 12°. [11 777. b. 11.]
7. Bell's British Theatre, consisting of the most esteemed English Plays. Volume the sixteenth. Being the 8th volume of tragedies. London 1877. The Ambitious Step-Mother. A Tragedy, By Nicholas Rowe, Esq. distinguishing also the variations of the Theatre, as performed at the Theatre-Royal in Drury-Lane. Regulated from the Prompt-Book, by permission of the managers, by Mr. Hopkins, prompter. London 1777. [82. d. 20.]

   Ein Stich J. Roberts del. Thornthwaite sculpt. Publish'd for Bell's British Theatre Octr. 11th 1777 zeigt Miss Younge in the Character of Artemisa. Act V. Let them come on, I cannot fear.
8. Titel wie bei 7. Vol. XXV. London 1797. The Ambitious Step-Mother. A Tragedy. By Nicholas Rowe, Esq. Adapted for theatrical representation, as performed at the Theatre-Royal Drury-Lane. Regulated from the prompt-book, By permission of the manager. London 1795. [2304. c.]

   Vorher stehen zwei Stiche:

   I. Akt V. Sc. 2. Roberts pinxt, Leney Sc. Mr. Middleton as Artaxerxes – And see, this weapon shall shield me from it — London, printed for G. Cawthorn, British Library, Strand. Jan. 30. 1795.

   II. Cleo. Speak lower,
   I am a friend, long live Prince Artaxerxes. Act V. Sc. 3. Stodhart del. Leney sculpt. Verlag ebenso. Nov. 28. 1975.

9. The Ambitious Step-Mother. A Tragedy as it was acted at the Theatres-Royal in Drury-Lane and Covent Garden. By Nicholas Rowe, Esq.: London 1781. 8°. [11 770. g. 5. (16).]

Ein Stich, published by Harrison & Co. March I. 1781, stellt dar: „Miss Younge in the Character of Artemisa" als Illustration zur „Prince you pass not. Guards, keep the door". Act. I. Sc. 2.

Zu diesen neun mir bekannt gewordenen Ausgaben treten noch die in den gesamten Werken, die nach dem Tode des Dichters erschienen.

1. Plays Written by Nicholas Rowe, Esq. Volume the First. London: Printed for J. and R. Tonson, and H. Lintot; And sold by W. Feales at the Corner of Essex-Street, in the Strand. 1736. Darin als I: The Ambitious Step-Mother: A Tragedy, As it is Acted By their Majesties Servants. Written by N. Rowe, Esq; Author of Tamerlane. London. Printed for W. Feales, at Rowe's Head, against St. Clement's Church in the Strand; R. Wellington, at the Dolphin and Crown, and C. Corbett, at Addison's Head. 1735. [11 775. bb. 24.]
2. The Works of Nicholas Rowe, Esq; Volume the First. London: Printed for H. Lintot, J. and R. Tonson and S. Draper. 1847. 12°. [Edited by Anne Deanes Devenish]. Darin als I.: The Ambitious Step-Mother: A Tragedy. Printed in the Year 1746. [11 771. aaa] [von mir benutzt. Rostock: Univ.-Bibl. Ch 2860 (1)].
3. The Works of Nicholas Rowe, Esq; in two volumes. Consisting of his plays and poems. London 1756. 12°. [991. a. 21.]
4. The Works of Nicholas Rowe, Esq. In two volumes. Vol. I. A new edition, ornamented with copper-plates, to which is prefixed a life of the Author [by Dr. Johnson.] London 1792. [11 771. e. 23.] Ein Stich von Du Guernier zeigt die Szene zwischen Artaban und Artemisa nach dem Tode des Artaxerxes und der Amestris.

Diese vielen Ausgaben der Ambitious Step-Mother zeugen von der grossen Beliebtheit unseres Stückes, sowie des Dichters überhaupt, wenn auch eine nicht

sehr grosse Anzahl Bühnenaufführungen nachzuweisen waren. Wie sehr jedoch das Drama allein durch Bühneneffekt gewirkt haben muss, mag ein Drama beweisen, das im Jahre nach der Uraufführung des Roweschen Stückes entstand und aufgeführt wurde. Der Titel dieses Drama lautet: The Double Distress. A tragedy. As it is acted at the Theatre-Royal in Little-Lincolns-Inn-Field. By his Majesty 's Servants. Written by Mrs. M. Pix. London 1701. Es ist gewidmet dem Right Honorable John, Viscount Fitz-Harding, Master of the Horse to Her Royal Highness etc. Hier in der Dedikation heisst es am Ende: — The Play is not wholly mine, because I thought it done and revised by abler Hands. Wer mit diesen Worten gemeint ist, vermochte ich nicht festzustellen, jedoch finden sich eine Reihe Anklänge an Nicholas Rowes Drama.

The Double Distress behandelt ebenfalls einen Stoff aus der persischen Geschichte, ist jedoch voller Verwicklungen, die das Stück äusserst schwer verständlich machen. Der Ort der Handlung ist wie bei Rowe Persepolis. Wir finden im zweiten Akt eine Gefängnisszene, wo Cytheria den gefangenen Mederprinzen Tygranes befreit. Er liebt die Cytheria, doch diese empfindet nur Freundschaft für ihn, er ist, wie sich später herausstellt, ihr Bruder. Der Name Tygranes findet sich bekanntlich auch bei Rowe. Der dritte Akt zeigt als Bühnenweisung: „Scene the outer Part of the Temple of the Sun", entsprechend zu Rowe III. Akt, 2. Szene: „The Temple of the Sun". Etwas später folgt die Angabe: „The Scene opens, shows the Temple of the Sun, several Pyramids of Light. Priests attending the high Priest", und nach einigen Worten heisst es weiter: „Hymn to Apollo. Solemn Musick. Antick Dances. After which the High Priest speaks". Diese Weisungen stimmen nahezu wörtlich mit denen Rowes im dritten Akt, 3. Szene überein, wo es heisst: „The Scene opening, shews the Altar of the Sun, Magas, and several other Priests attending. Solemn Music is heard: — —, — —, — — Hymn to the Sun". Hier liegt doch unverkennbar eine Uebernahme aus der Ambitious Step-Mother vor, die aber keineswegs eine Verbesserung genannt werden kann, höchstens dass die Szene durch die Einfügung von opernhaften

antiken Tänzen noch mehr auf rein äusserliche Wirkung berechnet wurde. Eine von mir vorgenommene nähere Untersuchung hat stofflich für den Gang der Handlung keine Abhängigkeit von Rowes Drama ergeben. Ich möchte nur auf folgende kleinere Züge hinweisen.

Die herrschsüchtige Königin Artemisa tritt uns bei Mrs. Pix in der allerdings nur erwähnten Gestalt der Königin der Meder, Orna, der Gemahlin des Astyages, entgegen. Von diesen wird in der Exposition folgendes berichtet: Als Astyages den Thron bestieg, heiratete er eine schöne, junge assyrische Prinzessin, die ihm einen Thronerben schenkte. Aber bald verliess er sie; seine Leidenschaft wandte sich einer andern zu, und als die Königin darüber an gebrochenem Herzen starb, eilte er Hochzeit zu machen „with ambitious Orna, the product of a vile and perfect States-man". Diese Verse sprechen unbedingt dafür, dass der Dichterin hier die Gestalten der Artemisa und ihres Ministers Mirza vorschwebten. Ferner spiegelt sich in dem medischen Grossen Rheusares, der in der Verbannung am Hofe des Perserkönigs Darius weilt, und seiner Tochter Cytheria deutlich Memnon und Amestris wieder. Der vermeintlich Bruder der Cytheria, Cyraxes, der, wie später offenbar wird, jener älteste Sohn Astyages' ist, entspricht dem Artaxerxes bei Rowe. Wenn auch sonst die Handlung nichts mit der Ambitious Step-Mother gemein hat, so sprechen doch alle diese Zeichen dafür, dass Mrs Pix eine Menge Anregungen daraus entnahm. Es ist wohl anzunehmen, dass der grosse Erfolg, den Rowe mit seinem Drama erzielte, sie anreizte, sich an einem ähnlichen Stoff zu versuchen. Jedoch ihr war kein Erfolg beschieden [1], weil dazu alle Vorbedingungen fehlten. Die schwer zu entwirrenden Verwicklungen in einem pomphaften Aeussern allein vermochten nicht so zu wirken, wie Rowe mit seinem klar angelegten Werke, und ausserdem fehlte ihr die Gewalt der Sprache, mit der Rowe vor allem schon seine Hörer ergriff und für sich gewann.

Rowes Ambitious Step-Mother ist selbst nie in der uns gedruckt vorliegenden Form aufgeführt worden. Der Dichter selbst klagt in der dem Stücke voraus-

1) Vergl. Genest a. a. O. II, 240. Biogr. Dram. II, 173. Allibone II, 1605.

geschickten Widmung, dass er genötigt war, zum Nachteil seines Werkes ungefähr 600 Verse zu streichen. Die Worte lauten dort: „The Play itself, as I present it to your Lordship, is a much more perfect Poem than it is in the Representation on the Stage. I was led into an Error in the Writing of it, by thinking that it would be easier to retrench than to add: but when I was at last necessitated, by reason of the extreme Length, to cut off near six hundred Lines, I found that it was maim 'd by it to a great disadvantage. The Fable (which has no manner of Relation to any part of true History) was left dark and intricate, for want of a great part of the Narration, which was left out in the first Scene; and the Chain and Connexion, which ought to be in the Dialogue, was interrupted in many other Places. But since what was omitted in the Acting is now kept in, I hope it may indifferently entertain your Lordship at an unbending Hour." Die ersten Ausgaben bieten bereits den vollen Text des Dramas, sie geben nicht die Bühnenfassung, wie man nach ihren Titeln annehmen möchte, sodass uns diese für die Bühnenaufführung gekürzte Fassung aus der Hand des Dichters leider nicht erhalten ist, wenn wir nicht etwa annehmen dürfen, dass die spätern Aufführungen am Drury-Lane Theater dieselbe Kürzung benutzten. Doch erscheint mir diese Annahme nicht gesichert, weil Rowe hier nur von 600 Versen spricht, während die Streichungen dort über 700 Verse umfassen, und weil mir der erste Akt nicht so sehr gelitten zu haben scheint, wie man es aus Rowes Worten entnehmen möchte. Wohl aber können wir als sicher annehmen, dass das Stück unter jenen Kürzungen gelitten hat bei der Uraufführung und später, da ja dann nie alle Gedanken des Dichters zum vollen Ausdruck gelangen können, und ausserdem vielleicht dadurch Dunkelheiten verursacht werden, unter denen jedes Stück stets leiden wird. Den vollen Absichten eines Dichters kann eine gekürzte Fassung seines Werkes eben nie mehr voll gerecht werden.

Ursprünglich umfasste das ganze Drama 2740 Verse, davon blieben bei den spätern Aufführungen in Drury-Lane 714 Verse fort, 2 Verse traten neu hinzu, sodass die Theaterfassung auf 2028 Verse zusammengeschmolzen war.

Die Streichungen umfassen einzelne Verse und Halbverse, sowie längere zusammenhängende Stellen. Es sind nach der Ausgabe in Bell's British Theatre vom Jahre 1777 und 1795, indem ich die übliche Verzählung einführe, die folgenden:

Akt 1.

Vers		bis Vers	
5	for as I enter'd	43	Th' Ethereal Fire
63		67	
83		87	
124		126	Excellence
152		155	
174		181	
194		198	
211	she seems to muse	214	disclos'd
219		230	not I
232			
272		274	
293		294	
336		337	
355			
358	as no means	360	
361	(which those	362	admire)
405			
450		451	
454	Nor shalt thou lose	457	

Akt II. Szene 1.

6	since the age	9	
25		27	
61	and repay'd	62	
80		81	produce
99		108	
115	who portion out	116	
127		128	
152		154	
160		163	

Szene 2.

29			
109		112	
115			
125	with my sword	126	
175	nor shall thy sword	177	

Vers	bis	Vers
210		212
230		242
262		273
278		279
291 Like a Lion		304

Akt III. Szene 1.

51		52
64		72
91		101
118 *Cle.* Do but survey		116
130		134
137		142
152		159
169		170
172		

Szene 2.

11		12 chilling fears
24		97

Szene 3.

Von der Hymn to the Sun fallen fort die Verse 4—24, 33—40, 47—48 und 52—56. Dann sind in der folgenden Szene gestrichen:

Vers	bis	Vers
5		10 one fury
13 and with her iron whips		17
30		
56		59 to men —
69		72

78[a] To any act that misbecomes my courage
(fehlt in der mir vorliegenden Ausgabe ganz)

88		94 endures
107		108
110		111 be happy
114		140
155 Oh, Devils! Death and Furies!		
158 'Twas ill		161
168		174
176		

Akt IV. Szene 1.

27 *Arta.* 'Twere vain		34
68		73

Vers	bis	Vers	
82	nor do a murder	83	a hangman
98	in battles	101	heroes
110	And Mark of the Gods		Vengeance,
111	as if	113	
113	*Queen.* 'Tis wondrous	126	
131		133	
134	whose giddy Brain	135	
166		169	
177	Yet thou art safe		
179			
193		207	
209	Meddling Fortune	212	
217		219	

Szene 2.

39	Oh my Heart!	42	my Eyes.
49		53	

Szene 3.

3		8	
17		21	
32		36	
55	torn from	58	Vengeance
60	Then, when our Flames	64	
70	*Art.* Can we make	80	were all.
92	his ruthless Hand	93	her Hair
95	till Appetite be gorg'd		
105		109	
111	Oh, can you hear him	116	all o'er Chaos
119	Slaves	120	
156	perhaps some	161	
165	*Art.* Surely	180	
188		189	
194	and inure	195	
198		202	
211			
254			
255	tho' he seeks	259	Nation's Sins
268	Hold up the Light, my Father.		

Akt V. Szene 1.

Die ganze erste Szene zwischen Mirza und Magas fällt fort.

Szene 2.

Vers		bis	Vers	
22			23	
29			30	
47				
56			62	
65			68	
72			81	
93			94	old Father
98	My dear, dear Artaxerxes!			
105			106	
112	my woman's heart		119	
141			142	
146			147	
150			158	
160			164	
169			170	
175				
177	dost thou go back from Beauty?			
186			191	
194	[*Letting fall the Ponyard*		194	
204			205	
218				
237	Malicious Fortune		240	
245	And scorn his bidding		246	in mischief
251	O could I		255	the dead
274			276	
281	hold up thy Weapon, Son			
285	Damnation; dafür tritt ein „thy punishment"			

Hinter Vers 289 tritt hinzu:

This way, my prince, let us attempt [*Exeunt and return. Reenter Amestris*

Memn. We must return, we cannot pass that way.

Dann fährt Amestris mit Vers 290 fort.

304	Say, what of him?			
316	'Tis past, 'tis past		319	
326				
329	Oh! mournful nuptials		330	Joys of Brides?
354	I know, you lov'd me truly			
360	Death		364	their Lids
381	You 'll spare my Thanks for them.			
388	Nay, 'tis thus			
394	Hey, 'tis a glorious sound!			

Vers	bis	Vers
398	Mirza, thou art	404
406	Queen. 'Tis a grateful Horror	
408	whilst on the	410 Mixture
443	Still as our mother	446
465		469
482		483

Auf die einzelnen Akte, Szenen und Rollen verteilen sich die Streichungen nach der folgenden Zusammenstellung:

Akt	I.	II.		III.			IV.			V.		
Szene	1.	1.	2.	1.	2.	3.	1.	2.	3.	1.	2.	Sa.
Artaxerxes	1				43	22			48		8	126
Artaban			4	20			12				5	37
Memnon	7	12	1			1	45		25		5	96
Mirza	44		27			33	3			30	44	181
Magas	30	17	13							36		96
Cleanthes											5	5
Orchanes											1	1
Queen	13		7								7	27
Amestris	5				33	14					40	92
Cleone				30				8	10			48
Beliza				3								3
I. Attendant											2	2
Gesamtzahl	100	29 + 52 = 81		53 + 76 + 70 = 199			60 + 8 + 83 = 151			66 + 117 = 183		= 714
Ursprüngl. Verszahl	472	189 + 304 = 493		211 + 161 + 237 = 609			268 + 53 + 289 = 610			66 + 490 = 556		= 2740
Rest	372	412		410			459			373		= 2026

Hinzu kommen für Memnon im fünften Akt, 2. Szene 2 Verse, sodass die Endsumme beträgt 2028.

Aus dieser Zusammenstellung ist zu ersehen, dass die Rolle des Mirza bei weitem am meisten leiden musste, und das mit Recht, da dieser unedle, bisweilen sogar widerwärtige Charakter sehr wohl derartige Streichungen ertragen konnte, ohne dass dadurch seine Wirkungsfähigkeit im geringsten geschädigt wurde. Im übrigen sind die Verluste nach der Grösse der Rollen ziemlich gleichmässig verteilt. Ein genaueres Bild von dem Nachteil der Kürzungen für das ganze Werk ergibt sich erst, wenn man sie sachlich betrachtet.

Im ersten Akte bleibt die für die Vorgeschichte so wichtige Erzählung von der schweren Krankheit des Arsaces fort, die doch für den ganzen Plan Mirzas bestimmend ist, da ihm sonst vielleicht ein anderer Weg zur Verwirklichung der ehrgeizigen Pläne offen gestanden hätte. Ferner fehlen eine Reihe charakteristischer Stellen für die Königin, besonders stark leidet ihr Monolog, mit dem sie sich einführt, und der uns so recht mit ihrem ungeheuren Ehrgeiz bekannt macht. Auch im folgenden Akte bleiben häufig solche Stellen fort, die für einzelne Personen sehr bezeichnend sind. Besonders hat der dritte Akt gelitten. Dort fehlt in der ersten Szene zwischen Cleone und Beliza die Frage, ob Artaxerxes überhaupt um die Neigung Cleones weiss, und dann der Vorschlag der Beliza, der durch das einleitende Lied angekündigt wird: „Try but the common Remedies of Love, And let a second Flame expel the first", mit allen weiteren Ausführungen. Der Schluss dieser Szene zwischen Artaban und Cleone lässt die erste Absage Cleones vermissen, dann die Entgegnung Artabans darauf, sie kenne die wahre Liebe noch nicht, und schliesslich seine wiederholten Bitten. Am meisten zu bedauern ist die Kürzung der wundervollen folgenden Szene, des Gesprächs zwischen Artaxerxes und Amestris, deren Ehe eben im Tempel gesegnet ist. Die wahrhaft versonnene Ruhe und trauliche Gemütsstimmung, die über diesen beiden jungen Menschen ruht, das innige Verhältnis, das beide miteinander verbindet, musste hier verloren gehen. Das scheint einer der Erfolge der Kritik Charles Gildons gewesen zu sein, der in diesen schönen Worten Sinnlichkeit und Lüsternheit suchte.

Es ist einer der schönsten Szenen des ganzen Stückes, und auch hier gilt das Wort, dass der Dramatic Censor [1] auf Rowe anwendet — Lord Littleton hatte es von Thompson gesagt: „He never wrote a line, which, dying he might wish to blot". In der folgenden Szene, in der dritten des dritten Aktes, hat die Hymne an die Sonne ganz erhebliche Kürzungen erfahren müssen. Es fallen dort solche Verse fort, die sich an Mithras als Erschaffer und Erhalter der Welt richten, dagegen bleiben die direkt an die Sonne und an Orosmades, den Stammvater der Perserkönige, gerichteten. Diese Streichung geht wohl aus dem Bestreben hervor, nichts gegen die Person Gottes auszuprechen, ein Bestreben, das auch bei geringfügigeren Kürzungen zu Tage tritt. Wenn dann ferner alles fortfällt, um das in Mirza aufkeimende Begehren zu charakterisieren, so muss dies als ein offenbarer Nachteil bezeichnet werden, da alsdann später die Lust Mirzas um so unvermittelter und abstossender auf uns einwirken muss. So unwahrscheinlich beim ersten Anblick auch das nochmalige Hervorbrechen der Liebe des Artaxerxes nach der Gefangennahme in Gegenwart so vieler fremder Menschen erscheinen mag, so möchte ich doch auch diesen Zug nicht missen, da er uns zeigt, wie tief die Liebe zu Amestris in seinem Herzen wurzelt, und wie er darüber alles um sich her vergessen kann. Die Kürzungen des vierten Aktes sind wenig hervortretend. In der ersten Szene fallen manche Feinheiten fort, so z. B. Vers 193 ff eine Hindeutung auf die Schwere der Strafe, welche die Königin später trifft, daneben fehlen auch einige längere Ausführungen von allgemein gültigem Charakter. Die Kürzungen der zweiten Szene sind gering, die der dritten, der Gefängnisszene, erscheinen wegen der häufig überschwänglichen Redeweise berechtigt und gut, um die unverhältnismässige Länge etwas herabzusetzen. Von grösserer Wichtigkeit wieder erscheinen die Auslassungen des letzten Aktes. Die ganze erste Szene hat fallen müssen. Sie gibt uns ein Bild von der wachsenden Erregung des Volkes wegen der Entheiligung des Tempels unter der Anführung der wenigen Entronnenen, und wir erfahren, dass durch eine Prozession die Stimmung beruhigt

1) a. a. O. pag. 462.

werden soll. Ohne diese Vorbereitung kommt uns der Aufruhr des Volkes ziemlich plötzlich und überraschend, da uns eine kurze Erwähnung hiervon zwischen Artaban und Cleanthes zu Beginn des vierten Aktes die hier drohende Gefahr in ihrer ganzen Schwere noch nicht argwöhnen lassen kann. Die grosse Schlussszene lässt uns in ihrem Anfang manches von der Stimmung der bedrängten Amestris vermissen, es fehlt auch der Gedanke, dass sie lieber Sklavin sein will, als dem stürmischen Drängen des in seinem wilden Begehren immer glühender werdenden Mirza nachzugeben. Doch auch hier ist manches gemildert (71—72; 160—164), zugleich aber sind manche für Mirza charakteristischen Selbstbetrachtungen geschwunden (169—170; 186—191). Auch späterhin vermissen wir manche scharfe, treffende Worte (398; 406). Von grösserer Wichtigkeit muss es scheinen, dass die Strafe, die die Königin erfährt, fast ganz schwindet. Nur die Worte bleiben, dass der junge Artaban sich der Herrschaft seiner Mutter nicht mehr fügen will, doch das Wie bleibt fort (443—446). Das etwas unästhetische Bild vom Tode des Memnon wird durch die Auslassung gemildert (408 - 410), und schliesslich fehlen im Anschluss an die gefallene Szene auch die näheren Umstände vom Tode des Priesters Magas.

Zu diesen sachlichen Umgestaltungen, die die Streichungen verursachen, tritt zugleich eine Verminderung der wahrhaft poetischen Stellen ein. In dem ganzen Stück finden wir, dass alle Verse, die ein nachdenkliches Verweilen, kleine Betrachtungen des Dichters bezeichnen, nach Möglichkeit ausgemerzt werden, um nur die nackte Handlung ohne jeden dichterischen Schmuck übrig zu lassen. Der Fortfall solcher Stellen ist im Interesse der Dichtung sehr zu bedauern, wenn sie sich harmonisch in den Dialog eingliedern. Man kann ihn aber nicht als Schädigung betrachten, wo sie in der Gestalt längerer eingeschobener Sätze und Klammern sich störend in den Satzbau drängen. Als wirkliche Verbesserungen kann man nur weniges ansehen. Vielleicht die Beseitigung einiger aside-gesprochener Stellen (II, 2. 278 — 279; IV, 3. 200), einiger Hinweise auf Auftritte und im Dialog gegebene Bühnenanweisungen (I, 211; IV, 3. 268; V, 2. 281. 304) und im vierten Akt der Verse 27—34, die ein übles Licht auf den sonst reinen Charakter

Artabans werfen möchten, wo er kalt und berechnend bei der Nachricht von dem Tode seines Vaters bleibt, könnten allein als solche betrachtet werden.

Das Gesamturteil kann auch hier kein anderes sein, als es am häufigsten für gekürzte Fassungen gelten wird. Die Eigenarten des Dichters gehen zu seinem Nachteile verloren. Ueberall macht sich das Bestreben geltend, die jugendlich feurige Sprache Rowes zu verflachen, wuchtige Stellen, mögen sie auch oft in der Tat etwas übertrieben sein[1], ganz auszuscheiden, sodass der Stil noch mehr zu dem wird, den die Kritiker so sehr an ihm tadeln, ein gleichmässiger für alle handelnden Personen, möglichst leidenschaftlos.

1) Vergl. John Dennis a. a. O. pag. 103.

Kap. 5.
Charles Gildons Kritik der Ambitious Step-Mother.

Die Erfolge, die unser junger Dichter mit seinen Dramen errang, blieben nicht ohne Widerspruch.

Im Jahre 1715 erschien von Charles Gildon[1] ohne Nennung des Namens[2] eine scharfe Kritik aller bis dahin erschienen Dramen Rowes unter dem Titel: A new Rehearsal or Bays the Younger. Containing an Examen of The Ambitious Step-Mother, Tamerlane, The Biter, Fair Penitent, Royal Convert, Ulysses, And Jane Shore. All Written by N. Rowe, Esq; . Also a Word or Two upon Mr. Pope's Rape of the Lock. To which is prefix'd, a preface in vindication of criticism in general, by the late Earl of Shaftsbury.

Why is he Honour'd with a Poet's Name,
Who neither knows, nor wou'd observe a Rule?
[Roscommon.

London: Printed for J. Roberts in Warwick-Lane. 1714. (Price 1 s.)

In der Vorrede sagt der Verfasser, dass er sich der schweren Aufgabe wohl bewusst ist, die er übernimmt, wenn er gegen die „ignorant Pretenders to Wit and Poetry, who have, by Art, or better Luck than Men more meritorious, gain'd a transitory Applause with the Town", vorgeht. Er begründet dann die Berechtigung der Kritik überhaupt nach einer Schrift des Earl of Shaftsbury, der von dem Satze ausgeht: „A Legitimate and Just Taste can neither be gotten, made, conceiv'd, or produc'd, without the Antecedent Labour and Pains of Criticism." Er steht mit diesem auf dem Standpunkt, dass allein die Alten das rechte Vorbild für das

1) Über sein Leben vergl. Dict of Nat. Biogr. XXI, 347.
2) Der Name ist in dem Exemplar des Britischen Museums mit Bleistift nachgetragen.

Drama seien oder von den Modernen Boileau und Corneille. Freies Schaffen nach eignem Geiste, der Eigenart und dem Geschmack des englischen Volkes angepasst, nicht nach bestimmten Regeln, ist in seinen Augen eines Dichters nicht würdig, wie es ja schon in dem Motto auf dem Titelblatt ausgedrückt steht. Zum Schluss spricht er offen aus, dass er sein „New Rehearsal" in bewusster Anlehnung an jenes berühmte von George Villiers, Second Duke of Buckingham, geschrieben hat[1]. Wegen der Wichtigkeit und als Beispiel der Kampfesweise Gildons zitiere ich diese Stelle hier. Sie lautet: The Reader must not expect so merry and good Entertainment here as in the first Rehearsal; that noble Author had works to expose, in which there was a sprightly Dulness and Absurdities that run naturally into Ridicule. But the Works which are the Subject of our present Considerations, are so stor'd with a heavy Stupidity, that nothing has made them worth Notice, but the Success they have most of them met with from the Town, especially the last[2], which is yet the most Stupid, Absurd and Abandon'd of them all. There is so constant a Lust of saying Nothing in a great many Words, that little Entertaining can be drawn from them.

I have therefore only taken this manner of Dialogue, to make the Remarks the more easily past thro', as being naturally more Amusing than the plain and regular Criticism." Dann hält er es noch für nötig, seinen Lesern zu versichern, er schreibe nicht etwa aus „Ill-nature or Envy", sondern nur aus „Disdain and Indignation", und er schliesst dann mit den Worten:

„Si Natura negat facit Indignatio Versus".

Das New Rehearsal ist eingeteilt in drei Akte, in denen folgende Personen auftreten:

Mr. Freeman. A Gentleman of good Taste and Learning.
Mr. Truewit. A Man of Wit, and good Taste.
Sir Indolent Easie. A Man of Wit, but one who is, or seems to be pleas'd with every Thing and every Writer.

---

1) In diesem Sinne ist es bereits erwähnt in der Ausgabe des Rehearsals von Felix Lindner. Heidelberg. 1904. Einleitung, Seite 19.

2) Jane Shore.

Sawny Dapper. A young Poet of the Modern stamp, an easy Versifyer, Conceited and a Contemner secretly of all others.

Mr. Bays. A Pedantic, Reciting Poet, admir'd by the Mob and himself, but justly contemn'd by Men of Sense and Learning, and a despiser of Rules and Art.

In den beiden ersten vertritt Gildon seine eigenen Ansichten, Sir Indolent Easie ist ein Vertreter der urteilslosen Menge, Sawny Dapper stellt den jungen Pope dar und Mr. Bays schließlich ist unser Rowe. Im übrigen sprechen ja die genauen Charakteristiken schon für sich selber. Die Handlung spielt in der Rose Tavern Covent Garden. Der erste Akt gibt eine Art Einleitung und behandelt dann breit und ausführlich unser Stück, die Ambitious Step-Mother. Er macht nahezu die Hälfte des ganzen New Rehearsal aus.

Freemann und Truewit leiten die Unterhaltung ein. Sie wendet sich zuerst gegen die Tafelrunde, die sich bei Buttons um Witcherley gesammelt hat, in Worten, die den vorhin aus der Einleitung zitierten in nichts nachstehen. Bald läßt sich Sir Indolent Easie melden, der dann hereingeführt wird. Dieser erwähnt, daß sein Freund Sawny Dapper noch unten geblieben ist, weil er erst mit einigen Buchhändlern abrechnen muß, die ihm wegen Abschreibens hart zusetzen, und diese Gelegenheit wird tüchtig ausgenutzt, um über den jungen Dichter herzufallen und ihn herunterzuziehen. Dabei wird das Gespräch auf Mr. Bays gelenkt und auf den Erfolg seiner Dramen. Sir Indolent Easie verteidigt sie, muß jedoch eingestehen, daß er sie nur aufgeführt gesehen, nicht aber gelesen hat. Seine Lage wird ihm unbehaglich, und er möchte gern gehen, indem er Geschäfte vorschützt; aber die beiden Vertreter des Verstandes und guten Geschmacks lassen ihn nicht fort, sondern nehmen ihn zwischen sich und beginnen, ihn zu examinieren oder vielmehr auf ihn einzureden und ihm ihre Meinung vorzutragen, sodaß er weder recht zur Besinnung noch überhaupt einmal richtig zu Worte kommt. Sie wollen ihn heilen von seinem „monstrous failing". Sie beginnen ihm auseinanderzusetzen, daß die Tragödie griechische Erfindung sei und demgemäß nach den Regeln jenes Volkes beurteilt werden müsse. Den Zweck der Tragödie sehen sie darin, Furcht oder

Mitleid oder beides anzustreben und jede Fabel eines Stückes, die nicht darauf berechnet ist, erklären sie für fehlerhaft und nicht tragisch.[1]

Den ganzen weiteren ersten Akt nimmt nun die Unterhaltung über unser Stück, die „Ambitious Step-Mother", ein, die mit großer Ausführlichkeit zergliedert und kritisiert wird. Am Schlusse des Aktes trinken alle auf Mr. Bays' Gesundheit, um noch einmal ihre freundschaftliche Gesinnung für ihn zu zeigen und Sawny Dapper kommt hinzu. In den folgenden beiden Akten werden die anderen Dramen Rowes behandelt, jedoch lange nicht mit der hier geübten Gründlichkeit.

Ich gehe nun genauer auf die einzelnen Vorwürfe ein, die Rowe hier gemacht werden, um sie auf ihre Richtigkeit und Bedeutung zu prüfen.

Zuerst findet Gildon, daß der Titel des Stückes unrichtig ist. Ehrgeiz ist für ihn keine dramatische Leidenschaft, da sie zu viel Ruhe besitzt, zu sehr allein dasteht und sich nicht auf das tägliche Leben erstreckt, wie Ärger, Neugier, Übereilung, Hartnäckigkeit u. a. m., die ein Menschenleben unbequem und unglücklich zu machen geeignet sind. Inwiefern diese Behauptung zu Recht besteht, vermag ich nicht zu verstehen. So vereinzelt finden wir den Ehrgeiz nicht in der Welt, daß wir ihn etwa weniger verstehen könnten als die hier aufgeführten Leidenschaften. Im Gegenteil meine ich, daß in jedem Menschen ein gewisser Ehrgeiz steckt, allerdings in sehr verschiedenem Maße. Daß er auch als dramatische Leidenschaft vor wie nach Rowe in England gegolten hat, sehen wir daran, daß er uns durchaus nicht selten wie hier im Titel begegnet. Ich erwähne „The Ambitious Statesman" von J. Crowne (1679), von Elkanah Settle „The Ambitious Slave" (1694) vor Rowe, sowie nach ihm von Della Crusca [Mr. Robert Merry] „Ambitious Vengeance" (1790) und „The Ambitious Widow" von William Woty (1789).

Die Handlung oder Fabel des Stückes, „wenn es dort überhaupt eine gibt", sieht Gildon in der Thronbesteigung des Artaban, und hierin wird in der Tat niemand etwas Tragisches erblicken können. Aber weshalb soll denn gerade auch dies die Handlung sein?

1) a. a. O. pag. 17.

Das positive Ergebnis ist allerdings die Thronbesteigung durch Artaban, die Tragik liegt eben hier in dem negativen. Wenn man die Handlung korrekt bezeichnen wollte, dann müßte es heißen: es handelt sich um den Thronraub durch die Königin, die den Thron nicht etwa für ihren Lieblingssohn Artaban sichern will — das ist nur ein Vorwand — sondern allein für sich. In diesem Sinne wird man die Handlung schon als eine tragische betrachten dürfen in Hinsicht auf die Wirkung, die dieses Beginnen hervorruft und sie könnte wohl Schrecken oder Mitleid oder beides erregen.

Dann folgt eine kurze Inhaltsangabe, in der erwähnt wird, daß man mit der Erlaubnis des Königs Artaxerxes und Memnon hätte verhaften können, ohne daß man das Volk durch die Tempelschändung hätte in Aufruhr zu bringen brauchen. Dies wird geschlossen, weil die Unmöglichkeit eines solchen Befehls nicht ausdrücklich erwähnt wird. Ich bin nicht der Ansicht, daß wir notgedrungen denselben Schluß ziehen müssen. Warum hätte man denn sonst das Volk nicht einfach durch die Vorspiegelung eines königlichen Auftrags täuschen können? Selbst wenn man jene Folgerung Gildons noch annehmen wollte, so geht doch stets aus der Unterredung des Magas und Mirza im Beginn des ersten Aktes klar hervor, daß der König wegen seiner Krankheit nicht mehr imstande ist, einen derartigen Befehl zu geben, daß alles von einer Wiederherstellung des Königs abhängig ist. Daß Gildon diese Stelle etwa nicht kannte, weil sie bei der Aufführung fehlte, ist nicht anzunehmen, da er bereits vorhin erwähnt, seine Kritik sei auch auf die Lektüre des Stückes gegründet. Schließlich hätte auch Mirza seinen Plan nicht schon damit erreicht, wie Gildon meint, die beiden nun wieder in die Verbannung zu schicken, sondern seine Absicht ist nur die, Memnon und mit ihm zugleich Artaxerxes auf immer zu beseitigen oder doch den letzteren wenigstens zum Verzicht auf den Thron zu zwingen, nachdem er ihm in Memnon die letzte und einzige Stütze unter den persischen Großen geraubt hätte. Im übrigen wird ja auch dieser Versuch gemacht, indem der Priester Magas, wie Mirza allerdings voraussah, erfolglos versucht, Memnon von der Sache des Artaxerxes abwendig zu machen.

Wenn Gildon ferner nicht einzusehen vermag, was die wollüstige Begier Mirzas nach der jungen Amestris damit zu tun hat, Artaban auf den Thron zu bringen, so wird dies aus seiner falschen Auffassung der Handlung des Stückes leicht verständlich sein. Die Bemerkung aber, daß niemand erraten kann, wie der Dolch an Mirzas Seite kam, mit dem Amestris sich von diesem Unhold befreit, ist ebenso überflüssig wie kindisch, zugleich aber ist sie recht bezeichnend für Gildons Bestreben, den Gegner durch kleine, im ersten Augenblick vielleicht treffend scheinende Bemerkungen lächerlich machen zu wollen. Gildon will in Mirza nur den schlauen, klar überlegenden und kühl berechnenden Politiker sehen und kommt daher zu dem Schluß, daß es unmöglich ist, ihm ein so unüberlegtes Wagestück zuzumuten, da er seine Absicht auf andere Weise viel sicherer erreicht hätte, wenn nicht anders anders, dann mit Hilfe der ihm ergebenen Dienerschar und des Orchanes. Ein wieviel abscheulicheres Bild er erst hier zeichnet, ist Gildon wohl nicht recht zum Bewußtsein gekommen. Aber Mirza weiß doch, als er den Ausgang seines Unternehmens sieht, recht wohl, welche Torheit er hier begangen hat, er erkennt doch, daß er in maßloser Verblendung und Übereilung gehandelt hat! Allerdings, wenn ein Kritiker sich nach seinem Wohlgefallen die Charakter selbst konstruiert und die Absichten des Dichters nicht durchschaut, noch überhaupt durchschauen will, dann wird er manches finden, das diesen seinen imaginären Gestalten widerspricht. Weshalb soll denn auch Orchanes unbedingt ein Mann sein, dem die Mannes- und Soldatenehre das Höchste ist? Rowe hat ihn doch einmal nicht so gedacht, noch so gezeichnet! Amestris selbst ruft ihn bei seiner Mannesehre an, sie zu retten, aber er stößt sie dennoch hin zu dem Sterbenden, der ihr mit seiner letzten Kraft den Dolch in die Brust stößt. Orchanes ist eben ein Schurke wie alle andern! Was sollte ihn vielleicht veranlassen, im eigenen Interesse Amestris vor ihrem Schicksal zu bewahren? Er wußte doch, daß Memnon und Artaxerxes wohl aus dem Gefängnis entkommen seien, aber auch, daß sie in kurzer Zeit wieder in seiner Gewalt sein müßten, und die Urheberin des ganzen, seine Herrin, die Königin, war am Leben und hatte die Macht

in ihren Händen; ihn zwang nichts mit jenen beiden gemeinsame Sache zu machen.

Auch der Vorwurf, dass Amestris den Dolch so nahe bei dem Zusammmengebrochenen fallen lassen musste, damit er ihm zur Hand wäre, um sie töten zu können, fällt vollkommen in sich zusammen. Denn es ist nirgends davon die Rede, dass es gerade derselbe Dolch sein soll, es steht nichts im Wege, dass es nicht etwa der des Orchanes sein kann. Ueberdies erscheint es sehr natürlich, dass der Dolch den Händen der Amestris bei Anblick ihrer Tat, des vergossenen Blutes, entsinkt, und wenn sie nicht in ihrem Entsetzen darüber zurückflieht, dann muss der Dolch in der Tat gerade neben Mirza fallen. Uebrigens ist die Bühnenweisung: „Letting fall the Ponyard" bei den spätern Bühnenausgaben fortgelassen, sodass es der Schauspielerin vollkommen überlassen blieb, die Szene so darzustellen, wie sie es beabsichtigte.

In dem Abgang der Amestris mit der tötlichen Wunde und ihrer Rückkehr liegt allerdings eine Schwäche, wie Gildon richtig erkannt hat. Die spätern Aufführungen haben hier wenigstens das Auftreten des befreiten Memnon und des Artaxerxes zu motivieren gesucht, ohne allerdings zu bessern, während doch hier die einfachste Lösung gewesen wäre, Amestris überhaupt garnicht erst abgehen zu lassen.

Ganz mit Recht verlangt Gildon auch, dass Orchanes für sein ruchloses Handeln bestraft werde. Hierüber will er aber nirgends etwas erwähnt gefunden haben, im Gegenteil soll Orchanes triumphierend abgehen. Hätte er doch hier erst genau seine Behauptung nachgeprüft! Orchanes findet seine Strafe wie alle andern, er fällt von Artabans Hand, der zusammen mit dem Eunuchen Bagoas sich auf die Seite des Volkes gestellt hat zur Befreiung der Gefangenen, wie aus dem Bericht des Offiziers ersichtlich ist:

Orchanes, ere I fled to give you notice,
Fell by the Prince's hand; — (V, 2.420 - 421)

Das hätte ein gewissenhafter Kritiker nicht übersehen dürfen!

Nachdem Truewit vollkommen wörtlich aus dem Gedächtnis die Erzählung der Bibel über die Thron-

besteigung Salomos, die Gildon richtig als Quelle vermutet, vorgetragen hat, heisst sein Urteil allerdings, dass diese Erzählung bei weitem keine dramatische ist; wohl aber, meint er, hätte Rowe sie zu einer tragischen gestalten können, da er die Szene von Jerusalem nach Persepolis verlegte, „but if thad cou'd not be affected, it was not his Business to have meddl'd with it at all". Ich bin hingegen der Ansicht, dass es Rowe vollkommen gelungen ist, die Handlung zu einer tragischen zu gestalten, indem er das Hauptgewicht von Salomo-Artaban auf Adonia-Artaxerxes verlegte.

Dann nimmt das Zwiegespräch zwischen Truewit und Freeman seinen Fortgang. Da erscheint ihnen zuerst „unter vielen andern" der Ausdruck merkwürdig: „When Heroes knock their knotty Heads together" (I. 162); dies ist aber der einzige Ansdruck, der überhaupt angeführt wird. Nicht etwa gegen die Assonanz und Allitteration wendet sich Gildon hier, er kann es nur nicht verstehen, weshalb ein Held durchaus einen harten Schädel haben soll. Weder der Achill des Homer, noch der Aeneas des Vergil, noch irgend ein Held in den Dramen des Sophokles und das Euripides seien so dargestellt. Warum denn aber darf kein Held einen Eisenschädel haben? Ein anderes Mal (IV, 1. 101) spricht Rowe noch einmal von „thick-skull'd Heroes", und ich könnte auch keinen Grund sehen, aus dem ein Held mit seinen Körperkräften nicht auch einen festen, eisenharten Willen verbinden dürfte, denn doch nur in diesem übertragenen Sinne sind die Adjektive hier aufzufassen.

„Those open and unsuspecting Fools", sagt Mirza von Memnon „obgleich der Dichter ihn nachdem so argwöhnisch gegen Magas, ja selbst gegen Cleone zeigt", meint Gildon ferner. In der Tat spricht Mirza diese Worte (I, 184), und will man sie buchstäblich nehmen, so ist Artaxerxes und insbesondere Memnon damit gemeint. Aber zu welchem Zwecke und in welchem Sinne fallen diese Worte denn? Ist es unserm Kritiker ganz entgangen, dass Mirza sie nur spricht, um Magas zu bewegen, sein Heil zu versuchen, den Memnon zu gewinnen durch leere Versprechungen, und um den wankelmütigen Priester ganz an sich zu fesseln?

Klar und deutlich kommt doch diese Absicht zu Tage, als er nach dem Abgang des Magas die Worte spricht:

„This meddling Priest longs to be found a Fool:
Thinks he that Memnon, Soldier as he is,
Thoughtless and dull, will listen to his Soothing?"
(I, 292/94)

Ferner erscheint es Gildon unmöglich, dass Mirza dem Magas gegenüber frei und offen die Ehrlichkeit verlacht und sagt:

„Say any thing:
Thou know'st the Faith of Courtiers, and their Oaths,
Like those of Lovers, the Gods laugh at 'em."

Aus welchem Grunde denn sollte Mirza hier mit seiner Meinung zurückhalten? Er durchschaute doch den Priester; noch hatte er die Macht in Händen und wusste, dass jener so lange unbedingt zu ihm halten würde. Der Priester allein ist eben in Mirzas Augen einer von jenen „open and unsuspecting Fools" und nicht Memnon.

Sodann fährt Gildon fort: „The Queen's first Speech is Moustrous, out of Nature, out of Character, fond of her Adultery in a long calm Soliloquy; nor do we know why she comes in, or why she goes out; But that is a common Fault of our Modern Playwrights, especially of Mr. Bays the Younger." Ich vermag weder Unnatürliches, noch Ungeheuerliches in diesem übrigens nur kurzen Monolog zu sehen, mit dem die Königin sich gleich so treffend einführt. Wir lernen dadurch sofort ihr innerstes Wesen kennen und den ungeheuren Ehrgeiz, der in ihr schlummert. Der Ehebruch, den sie beging, war für sie nur eine Tat des Selbsterhaltungstriebes, Tiribasus eine Fessel, die sie hinderte, die Höhe zu ersteigen, zu der sie sich berufen fühlte. Ihr Auftreten vollends braucht keine andere Begründung, als die aus der Handlung klar hervorgeht. Sie will zu dem sterbenden König, ihr Weg geht durch dieses Vorzimmer, sie verweilt und tritt dann mit dem Priester an das Sterbelager ihres Gemahls.

„The concluding Lines of the first Act are extremely Boyish, when he tells his Mistress, That the Sun shou'd think her Eyes shou'd light the World in his Absence," lautet der nächste Tadel. Ja, das würde

schon kindisch sein, hätte Rowe sich so ausgedrückt. Aber unser Dichter sagt keineswegs, dass die Sonne derartiges glauben soll. Die Verse lauten:

Our glorious Sun, the Source of Light and Heat,
Whose Influence chears the World he did create,
Shall smile on thee from his meridian Skies,
And own the kindred Beauties of thy Eyes;
Thy Eyes, which, could his own fair Beams decay,
Might shine for him, and bless the World with Day. [1]
I (467–72)

Jeder, der diese Verse vorurteilsfrei auf sich wirken lässt, wird in diesen mit der Begeisterung eines jugendlich feurigen Liebhabers gesprochenen Worten eher eine poetische, schwärmerische Schönheit als kindisches Geschwätz erblicken.

Dann wird getadelt, dass im zweiten Akt davon gesprochen wird, dass Memnon „recourse to Arms" hat. Dies soll im Laufe des ersten Aktes nicht erwähnt sein, sondern nur, dass er an einem Festtage, an dem er sicher und frei sei, aus der Verbannung zurückgekehrt sei. Allerdings ist jener Rückhalt dort noch nicht so offen ausgesprochen wie im zweiten Akt. Was aber zwingt auch den Dichter, schon im ersten Akte eine vollkommen abgeschlossene Exposition zu geben? Abgesehen hiervon wird jedoch dem aufmerksamen Leser diese Tatsache im ersten Akte kaum entgehen. Wie wäre sonst die Furcht Mirzas vor Memnon zu erklären, die aus folgenden Versen spricht:

— — nor were the Eldership
Of Artaxerxes worth our least of Fears,
If Memnon's Interest did not prop his Cause.
Since then they stand secur'd, by being join'd,
From reach of open Force, — — (I, 141—145.)

Aus welchem Grunde sollten denn zwei Verbannte so viel gefährlicher sein als einer, wenn keiner von ihnen etwas vermöchte? Und weist nicht der Vers „Tigranes with our Friends expects my orders" (I, 293) genügend darauf hin, dass Memnon und Artaxerxes nicht wehrlos sind?

1) Vergl. auch hiermit die Worte Bassianos an Portia in Shakespeares Merchant of Venice V, 1. 127—128:

We should hold day with the Antipodes,
If you would walk in absence of the sun.

Mit mehr Berechtigung greift Gildon jene auch vorhin [1] von mir zitierte Stelle an, wo Artaxerxes seiner Stiefmutter Ehebruch vorwirft. Wenn auch in Wirklichkeit die entfesselte Leidenschaft solche Worte gebrauchen mag, so ist dies doch keine Entschuldigung für einen Dichter, der die Natur in einem Trauerspiel nachahmen will.[2] Nur die Jugend des Dichters könnte hier mildernd ins Gewicht fallen.

In der glückdurchdrungenen Liebesszene zwischen Artaxerxes und Amestris, als sie eben neuvermählt aus dem Tempel treten, ist ja später, wahrscheinlich durch Gildons Kritik daran, manches gestrichen worden, m. E. allerdings sehr zum Nachteil des Stückes. Ueberempfindliche Gemüter mögen ja Anstössiges an dieser Szene finden können; aber es wird für einen Dichter stets ein unerreichbares Ziel sein, es allen Lesern in jedem Punkte recht zu machen. Wie soll man schliesslich dieses Urteil mit dem Hettners über Rowes Dramen vereinbaren, wenn dieser schreibt [3]: „Der Inhalt ist so ausschliesslich moralisierend, dass noch mehr als bei Southerne und Congreve vollends alle Poesie erstickt und vernichtet wird. Was bedarf es dichterischer Schönheit, wenn nur die Forderung der strengsten Tugendlehre erfüllt ist."?

Auch die Verführungsszene zwischen Mirza und Amestris ist nicht nach dem Geschmack Gildons. Nicht etwa, dass er hier ebenfalls etwas Anstössiges erblicken will, nein, nur die Art, wie Mirza sein Ziel zu erreichen versucht, erscheint ihm nicht angemessen. Ihm erscheint es unklar, warum er Amestris in dem Glauben lässt, ihr Vater und ihr Gemahl seien bereits tot; ihm wäre es verständlicher, er würde ihr Leben von der Amestris Willfährigkeit seinen Wünschen und Lüsten gegenüber abhängig machen und ihr mit der List drohen, die Tarquinius gegen Lucretia anwandte. Ob nicht Rowes Darstellung dieselbe Berechtigung hat, wenn er Mirza in dem Glauben handeln lässt, Amestris würde in ihrer Verzweiflung leichter zu gewinnen, widerstandsunfähiger sein, lasse ich dahingestellt. Aber ich möchte an dieser Stelle darauf hinweisen, dass diese Szene

1) s. pag. 14.
2) Bouterwek a. a. O. VIII, 181.
3) a. a. O. pag. 233.

überhaupt eigentlich recht wenig in den Geist eines heroischen Trauerspiels passt;[1] sie bietet im Grunde genommen doch gerade kein sehr ästhetisches Bild.

Wenn schliesslich Gildon die Berechtigung der Rollen der Cleone und des Memnon in dem Stück, sowie des Todes der Amestris und des Artaxerxes nicht einzusehen vermag, so ist dies, wie schon vorher erwähnt, auf seine Verkennung der eigentlichen Fabel des Stückes zurückzuführen. Das Resultat seiner Untersuchung ist, dass statt Furcht und Mitleid hier nur Entsetzen und Genugtuung hervorgerufen wird. „All the Unfortunate Characters are good, and the most Fortunate the worst of the bad (d. h. die Königin)", lautet sein Schlussurteil. Er erkennt nicht, welche Strafe für die ehrgeizige Königin darin liegt, ihr Leben in der Abgeschlossenheit zu verbringen. „As for Artaban, he is for having the Crown that is not his due; but he is for Fighting for it, he wou'd take it by Force, not Fraud. He differs from his Mother, Mirza etc. as a Highwayman does from a Pickpocket, bot are Felons; Artaban is the Highwayman, and Artemisa the Pickpocket." Da glaubt nun Sir Indolent Easie erlöst zu sein von seiner Qual, noch weiter den beiden Rednern zuhören zu müssen. Er unterbricht sie und wendet ein, für seine Sprache allein hätte doch Rowe seine Erfolge schon verdient. Aber auch hier muss Gildon noch einmal widersprechen: „He is every where Loquax, but no where Facundus." Damit ist es dann genug. Alle trinken auf Mr. Bays' Wohl, wobei Freeman (d. h. also Gildon) noch einmal bekräftigt, er habe keinen Hass auf Mr. Bays, er sei nur ein Feind seiner dichterischen Erzeugnisse.

Schon in der Einleitung hatte Gildon versichert, ihn treibe weder Hass noch Neid zu dieser Kritik. Wie steht es denn damit in Wirklichkeit? Wird ein aufrichtiger, ehrlicher Kritiker den Kampf je in einer so unfeinen, niedrigen Weise führen, wie es hier geschehen ist? Die meisten seiner Vorwürfe müssen dabei sogar als unberechtigt oder doch als aufgebauscht und übertrieben zurückgewiesen werden. Zeigt doch auch Gildon

1) Vergl. Bouterwek a. a. O. VIII, 182.

nirgends den guten Willen, überhaupt tiefer in das Dichtwerk einzudringen! Nur seine eigene Meinung trägt er vor, ohne irgendeine Selbstkritik zu üben. Von ihm selbst stammen fünf Dramen:

1. The Roman Bride's Revenge, 1697.
2. Phaeton, or the Fatal Divorce, 1698.
3. Measure for Measure, or Beauty the best Advocate, 1700.
4. Love's Victim, or the Queen of Wales, 1701.
5. The Patriot, or the Italian Conspiracy, 1703.

Über den Erfolg dieser Dramen schreibt Genest im zweiten Band seines Account of the British Stage:

1. pag. 112: — there are some good Lines in it, and it is evidently written by a man of education — but on the whole it is a poor T. — the catastrophe is the same as in Zenobia.

2. pag. 137: — he began with borrowing some hints from the French Opera of Phaeton, but the Medea of Euripides accidently falling into his hands, he finished his play chiefly from the Greek Tragedy — — — — the unities of time and place are preserved and the whole is professedly written in imitation of the ancients; yet we have the modern expressions of Madam and my Lord — and are likewise treated with a Ghost — notwithstanding all these faults this play is far from a bad one —

3. pag. 221—223: Nach einer eingehenden Untersuchung der „Verbesserungen" Shakespeares unter Benutzung von Davenants Alteration durch Gildon, kommt Genest zu dem Schluss: „on the whole this is a very bad alteration".

4. pag. 246: — it is on the whole very far from a bad play — the author tells it was favourably received [1] — he adds that he has borrowed most of his incidents from the Andromache, Helena, and Alcestis of Euripides — that the fable is partly fiction and partly built on the 8th book of Caesar's Commentaries.

5. pag. 276: Nach einigem Tadel lautet Genest's Urteil: „Gildon's play is far from a bad one."

---

1) Nach der Biographia Dramatica: „without success"

Hieraus ist ersichtlich, dass Gildons eigene Werke sehr geringe Selbständigkeit zeigen, und dass ein Lob, wenn überhaupt, dann nie ohne Einschränkung oder Tadel ausgesprochen wird. Sollte es da nicht doch wahrscheinlich sein, dass die Triebfeder zu seiner Kritik gerade das war, was er so ängstlich sich bemühte abzuleugnen, nämlich Hass und Neid auf den erfolgreichen Rivalen, der ihm den Rang streitig machte. Dazu würde auch das Urteil passen, das das Dictionary of National Biography [1] über ihn gibt: „He was one of the unfortunate scribblers of the time." Ich kann dieses Urteil hier nicht genauer nachprüfen; aber es wäre eine dankenswerte Aufgabe, zu untersuchen, wie weit Gildon selbst fähig war, seine Theorien auf der Bühne in Wirklichkeit umzusetzen.

1) a. a. O. XXI, 347.

Kap. 6.
Kritik, Komposition und Charakteristik.

Ich hatte bereits im Verlaufe meiner bisherigen Ausführungen die Gelegenheit zu bemerken, dass die eigentliche Handlung des Stückes in dem Thronraub an Artaxerxes zu sehen ist. Von diesem Gesichtspunkte allein ist das Drama aufzufassen, und nur so gliedern sich die Nebenhandlungen in die eine grosse Haupthandlung ein. Bei solcher Betrachtung allein können wir verstehen, warum die Gestalt der Cleone, warum ein Memnon in der Handlung nötig war; denn um Artaban den Thron zu sichern, wären sie in der Tat vollkommen unnötig gewesen. So ist auch der eigentliche Held des Dramas nicht etwa die Titelheldin, die ehrgeizige Stiefmutter, sondern vielmehr Artaxerxes, der rechtmässige Thronerbe; auf ihn, auf sein Geschick sammelt sich das Hauptinteresse, nicht auf die Königin.

Artaxerxes möchte uns zuerst als ein recht schwer verständlicher Charakter[1] erscheinen, da wir ihn so selten als den Mann sehen, der stolz und selbstbewusst aufzutreten vermag, um sich sein Recht zu ertrotzen entgegen allen Ränken und Intriguen. Unerschrocken fordert er zwar sein Erbe; aber er vermag es nicht, seinen Willen tatkräftig durchzusetzen. Gewalt anzuwenden liegt ihm fern. Er ist zu sehr durchdrungen von seinem guten Recht, als dass er überhaupt noch zweifeln könnte, sein Vorhaben könnte nicht gelingen. Im vollen Bewusstsein seiner Kraft bietet er dem feurigen Artaban den Zweikampf an. Sein königliches Selbstbewusstsein hat sich noch nie verleugnet. Er hat sich durch nichts zu einer Heirat gegen seinen Willen bewegen lassen, sondern hat lieber den Zorn seines Vaters auf sich genommen und mit der Geliebten die Verbannung ihres Vaters

1) Vergl. Behrend a. a. O. p. 16.

gemeinsam getragen. Keinen Augenblick hat er gezögert, seine Liebe zu Amestris, auch in ihrem Unglück, zu bekennen und nicht zu verleugnen. Körperliche und geistige Vorzüge vereinen sich in ihm zu dem Bilde eines wahrhaften Königs.

With ev'ry Grace and Royal Virtue crown'd;
Great, just, and merciful, such as Mankind
(When, in the Infant World, first Governments
Began by Choice) would have design'd a King.
(II. 1. 99—102.)

Nicht nur als ein König, aus Göttergeschlecht entstammend, selbst den Göttern gleich, erscheint er dem alten Memnon.

A Prince the Joy and Honour of Mankind,
As much superior to the rest of Kings,
As they themselves are above common Men;
And is the very Image of the Gods. (II, 1. 160—164.)

So wird uns sein Charakter gezeichnet, und so auch erscheint er uns. Er ist zwar schon mit der Absicht gekommen, das Reich in seine Gewalt zu bringen; doch dieser Gedanke reift erst völlig in ihm, als er mit Augen schaut, wohin das Land, der Hof durch die Herrschaft ehrgeiziger Staatsmänner und Priester gekommen ist. Bald aber entschwindet ihm seine ursprüngliche Absicht ganz unter seiner Liebe zu Amestris; er überlässt Memnon allein die Verfolgung seiner Interessen. Ein herrlicher Gegensatz liegt in der Szene, wo er eben noch mit Memnon kühl und sachlich über ihre Aufgabe spricht, und wie dann gegenüber der Geliebten sein Herz sich öffnet, wie er sich willenlos dem beglückenden Einfluss der Liebe hingibt. Und das wird sein Verderben. Das Verhängnis bricht über ihn herein, als er sich noch sicher glaubt unter dem Schutze der Götter. Er erkannte die Ränke um sich her nicht. Selbst gerade und aufrichtig, ohne Falsch, glaubte er von ebensolchen Menschen umgeben zu sein. Ein Mal nur weicht er von diesem Vertrauen. Das ist unter dem Einfluss Memnons, als auch er den Worten der Cleone misstraut, und so vergeht der Augenblick, wo ihm Rettung winkt. Dort liegt für ihn die tragische Schuld, da er sich selber, seinem vertrauenden Charakter untreu wird.

Unzertrennbar von Artaxerxes erscheint seine geliebte Amestris. Aus Liebe zu ihr hat er die grössten Entbehrungen übernommen und sich den Hass des Mirza zugezogen, der dazu beiträgt, ihn ins Verderben zu reissen. Sie hängt mit inniger, treuer Liebe an ihrem Gatten. Sie liebt an ihm nicht die Würde, den König, sie sieht nur den Menschen. Gern möchte sie die ihr winkende Würde dahingeben, fände sie an seiner Seite nur ein stilles, unbeachtetes Glück; sie sieht die Gefahren voraus, die ihm bevorstehen.

Ah! Prince, hadst thou but known the Joys which dwell
With humbler Fortunes, thou wouldst curse thy Royalty.
Had Fate allotted us some obscure Village,
Where only blest with Life's Necessities,
We might have pass'd in Peace our happy Days,
Free from the Cares, which Crowns and Empires bring;
There no Step-Mother, no ambitious Brother,
No wicked Statesman would, with impious Arts
Have strove to wrest from us our small Inheritance.
(I, 415—423)

Doch sie will keineswegs Artaxerxes zurückhalten, sein Recht zu suchen, sie will mit ihm mutig aller Gefahr entgegengehen. Sie ist ganz das treuliebende Weib. Gross, unendlich gross erscheint er ihr, und noch als sie ihren Bund für das Leben öffentlich geschlossen haben, erscheint es ihr unfassbar, dass so vieles Glück ihr Eigen sein soll. Da erzittert sie bei dem Gedanken, dass eine Zeit kommen könnte, wo seine Liebe zu ihr ersterben möchte, doch als sie seine glückverheissenden Worte hört, sind alle Zweifel geschwunden. Ihr geliebter Gatte erfüllt ihr ganzes Denken. Wie Mirza auf sie eindringt mit schmeichelnden Bitten und lockenden Versprechungen, hört sie ihn fast garnicht: „My dear, dear Artaxerxes!" ringt es sich von ihren Lippen, und kaum hat sie verzweifelnd in ihrer Bedrängnis dem tollen Wüstling plötzlich schnell entschlossen den Dolch in die Brust gestossen, da verlässt sie schon wieder die Kraft. Sie ist ein Weib, voll treuer, sorgender Liebe.

Neben Amestris steht Cleone, in gleicher Weise für Artaxerxes in Liebe entbrannt. Ihre Sehnsucht ist hoffnungslos. Sie weiss es wohl, doch klagt sie nicht.

Nie hat sie in ihrem Herzen die Hoffnung getragen, dass ihr ein Glück an seiner Seite erblühen könnte; ihr Herz ist frei von Neid für Amestris. Ja, todbringend erscheint es ihr, wenn ihre Liebe sich je hervorwagen würde, und so ahnt auch Artaxerxes nichts von ihrer Sehnsucht. Er ist unerreichbar für sie; doch als sie ihm helfen kann, da ruft ihr Herz sie, ihr letztes hinzugeben zu seinem Heile. Die Szene im Gefängnis ist wahrhaft erhebend und von ergreifender Wirkung. Sogar Gildon [1] räumt dies ein, in seiner Art allerdings wenn er sagt: „The Death of Cleone is the only Scene, that moves any thing but Laughter in the whole Play." Cleone möchte den Helden ihres Herzens retten, doch ihr Geheimnis preiszugeben vermag sie nicht. Ihre jungfräuliche Scham schickt sie lieber in den Tod.

„A melancholy Girl;

— — — — — — — — — — —

By Nature pitiful, and apt to grieve
For the Mishaps of others, and so make
The Sorrows of the wretched World her own."

(I, 270 - 275)

so urteilt ihr Vater über sie. Amestris ist das Idealbild eines liebesehnenden, glückdürstenden Weibes, Cleone das einer reinen, entsagenden Jungfrau.

Als vierter, als eigentlicher Leiter der Gegenhandlung, tritt neben diesen uns Memnon entgegen, der Vater der Amestris. Er ist ein edler Mann, ein in Ehren ergrauter Held. Er erfocht die Siege für seinen königlichen Herrn, und jetzt, wo dieser im Sterben liegt, tritt er mit aller Kraft für den rechtmässigen Erben ein. Sein Ruf ist unbefleckt. Unwissentlich hat er seine Hand dazu geboten, den ersten Gemahl der Königin, Tiribasus, in den Tod zu schicken. Er hielt ihn für einen Hochverräter. „Zu schwer für das Gericht," hatte ihn die Botschaft des Königs genannt. Er wusste ja nicht, dass jener bereits in den Banden des ruhmgierigen Weibes lag. Er fühlt sich schuldlos an dieser Tat.

From blooming Youth down to decaying Age,
My Fame ne'er knew a Stain of foul Dishonour.

(II 2. 85. 86)

1) a. a. O. pag. 34.

Ein Mord wird ihm vorgeworfen, doch auch hier trifft ihn keine Schuld; Cleander ist im ehrlichen Zweikampf gefallen. Die Trunkenheit hatte ihn kühn gemacht; aber Memnon hatte gelassen seine zügellosen Reden ertragen, bis jener ihn schliesslich zum Kampfe herausforderte. Da hatte ihn sein Schicksal ereilt. Durch viele Erfahrungen gewitzigt, ist Memnon zu einem kühlen, klar denkenden und schauenden Manne geworden. Misstrauen hegt er gegen jedes Wort, das ihm vom Gegner zu kommen scheint, und so wird er indirekt die Ursache zur Katastrophe. Er erscheint uns als ein ehrenfester Mann, dem überall seine Ehre und die seiner Tochter am höchsten steht. Er hat mit scharfen Augen die Begier Mirzas erspäht, er ahnt, welch Kampf sich dort in dessen Palast abspielt. Wilder Schmerz durchzuckt ihn:

Let me grow savage first, let this old Hand
That oft has bless'd her, in her Blood be drench'd;
Let me behold her dead, dead at my Foot,
To spare a Father's greater Shame and Sorrow.
(IV, 3. 96—99)

Tief ergreifend, wahrhaft erschütternd ist die Szene, wo Memnon sein Lebensglück, seine Hoffnung, vor sich vernichtet sieht:

Yet will I gaze! Yet, tho' my Eyes grow stiff,
And turn to Steel or Marble. Here's a Sight
To bless a Father! These, these were your Gifts,
You gave me Being too, and spun me out
To hoary Wretchedness; away, 'twas Cruelty:
Oh cursed, cursed, cursed fourscore Years,
Ye Heap of Hills, ye monstrous Pile of Plagues!
Sure they lov'd well, the very Streams of Blood,
That flow from their pale Bosoms, meet and mingle.
Stay, let me view 'em better — Nay, 'tis thus —
If thou art like thy Mother — She dy'd too —
Where is she? -- Ha! that Dog, that Villain Mirza,
He bears her from me: Shall we not pursue? --
The Whirl of Battle comes across me, fly;
Be gone; they shall not, dare not brave me thus;
Hey, 'tis a glorious Sound! rush on, my Prince,
We'll start and reach the Goal of Fate at once.

Im Wahnsinn stürmt er hinaus und findet seinen Tod.

Die Titelheldin, Artemisa, die Stiefmutter des

Artaxerxes, Mutter des Artaban, ist die versteckte Kraft, die alle Handlung treibt. Selbst tritt sie wenig hervor, sie wirkt durch ihre Kreaturen. Ihr fehlen die Schwächen des weiblichen Geschlechts, doch zugleich auch alle edlen Eigenschaften, die das Weib schmücken. Sie möchte die Stelle des Mannes in der Welt einnehmen, ihr Ziel ist nur eins, und das heisst Herrschaft. Bewundert, geachtet und gefürchtet zugleich will sie dastehen, und sie fühlt die Kraft in sich, dies Ziel zu erreichen. Ihr kommt der Gedanke nicht, dass sie etwa solchen Ehrgeiz durch eignen Kultus in sich emporgetrieben hat, nein, den Göttern schiebt sie die Schuld zu, die soviel Ehrgeiz in ihr Herz gepflanzt haben. So hat sie kein Mittel gescheut, das einmal erschaute Ziel auch zu erreichen. Sie erscheint uns nicht, wie die Bibel Bathseba zeichnet, als die Verführte, sondern sie selbst hat von Anfang an in voller Klarheit die Absicht, den alternden König durch ihre Reize zu entflammen, und dann hat sie es verstanden, ihn sich schliesslich ganz untertan zu machen. Langsam hat sie die Zügel der Regierung ganz in ihre Gewalt bekommen und stets mit tückischer Schlauheit ihren Plan zu verbergen gewusst. Den Thron für Artaban, ihren Lieblingssohn, zu sichern, schien ihre Absicht, solange er schwach war, solange er nur für Wissenschaft Sinn zeigte. Doch nun, wo es ihr klar wird, dass der Jüngling sich seiner Aufgabe bewusst wird, dass auch er herrschen will, da hält sie nicht mehr mit ihrer Meinung zurück. Sie allein will herrschen.

Think'st thou that I, whose Soul was form'd for Sway,
Would lay the golden Reins of Empire down?
Or trust 'em to the Guidance of a Boy,
Who shall dispose of me, or those that serve me,
According to the Dictates of old Morals,
His bearded Tutor gleans from musty Authors?
(IV, 1, 136—141).

Mit diesen Worten will sie des jungen Artaban Ansprüche beseitigen. Solange sie glauben konnte, durch ihren Sohn oder vielmehr für ihn zu regieren, war er ihr ein guter Vorwand, jetzt steht er ihr im Wege.

Oh can I live and bear to be controll'd?
To share the Pleasure of supreme Command
With him or any one? Oh Artemisa!

Didst thou disdain Subjection to a Husband,
The proudest Title of that Tyrant Man,
And canst thou yield t'a Boy, a Son, by Nature
And grateful Duty to Obedience bound?
(VI, 1, 201–207).

Es gibt für sie keine schwerere Strafe als die, welche sie ertragen soll als gerechte Vergeltung für die Blutschuld, die sie auf sich geladen hat. Wie ein letzter Wutschrei hallt ihre letzte Drohung:

When I assert the Pow'r thou dar'st invade,
Like Heaven I will resolve to be obey'd,
And rule or ruin that which once I made. (V, 2, 456–458)

Sie verkennt, dass ihr Sohn mit diesem Tage zum Manne gereift ist, dass sie vergebens versuchen wird, die ihr entglittene Macht wieder zu gewinnen. Ihre Strafe ist für sie härter als der Tod.

Zu Artemisa gesellen sich als die Ausführer ihrer Pläne Mirza, der erste Minister, und Magas, der oberste Sonnenpriester. Der Dichter zeichnet beide so, wie sie sich ihm in der Quelle boten, als zwei verschlagene, lediglich auf ihren Vorteil bedachte Männer.

Auch in Mirza finden wir etwas von dem ungeheuren Ehrgeiz, der das bewegende Moment in der ganzen Tragödie bedeutet. Nur um seinen Einfluss bei Hofe zu stärken, bot er dem Thronfolger Artaxerxes seine Tochter zur Gemahlin an. Der aber verschmähte sie, und von diesem Augenblicke an war Mirza sein geschworener Feind. War dort sein Plan missglückt, so versuchte er es jetzt, ihn auf andere Weise auszuführen. Auf sein Betreiben wurde auch Artaxerxes ins Exil geschickt. Sein Hoffen richtete er nun ganz auf die Königin, und er verstand es vortrefflich, sich ihre Dankbarkeit zu sichern. Wenn Cleone dem Artaban verbunden würde und Artaban den Thron erhielte, dann wäre sein höchster Ehrgeiz erreicht. Neben sich duldet er keinen, von ihm müssen alle abhängig sein. Welche Schadenfreude spricht aus seinen Worten, welcher Triumph zugleich, als er den Priester zu bewegen vermocht hat, seine Kunst an dem ehrbaren Memnon zu versuchen! Er weiss ja sehr genau, dass es vergebens sein wird, dass aber der Priester durch das

Misslingen ganz sein Werkzeug werden wird. Mit seinen glatten Worten erreicht er alles.

„Words are indeed your Province," (II, 2, 29).

sagt Artaban mit Recht zu ihm. Er ist ein verworfener Charakter, der Königin ebenbürtig. Sinnliche Begierden flackern in ihm auf, dem sonst so berechnenden Mann. Aber so schnell er alle seine Entschlüsse zu fassen vermag, so gibt er auch hier der ersten Lust nach. Das war die einzige Verblendung in seinem Leben, er erkennt sein törichtes Handeln noch im Tode.

My cooler Reason bids me curse my Folly.
(V, 2, 184.)

Zu dem Werkzeug eines solchen Mannes hat sich der Priester Magas gemacht. Auch er ist auf seinen Vorteil bedacht; aber ihm fehlt der klare Blick Mirzas. Er hält sich auf der Seite der Macht, wankelmütig bis zum letzten Augenblick, stets unentschlossen, zu allem bereit, wodurch er sich zu nützen glaubt. So willigt er selbst in die Entheiligung des Tempels, und schliesslich glaubt er in seiner Kurzsichtigkeit, das erregte Volk durch eine Prozession zur Versöhnung der beleidigten Götter beruhigen zu können. Das Volk jedoch kennt ihn, mitten aus dem Zuge reissen sie ihn heraus, ihn allein, er ist der Schuldige in ihren Augen und wird gerichtet.

Eine minder wichtige Rolle spielt Orchanes, der Hauptmann der Leibwache der Königin. Doch er ist derjenige, der entgegen aller Mannesehre die junge Amestris kaltblütig in den Tod stösst. Er ist der willenlose Diener seines Herrn. Er kennt keine andere Ehre als unbedingten Gehorsam, und darnach handelt er allein. Er ist kein selbständiger, starker Charakter, dessen Herz sich gegen ein so unmenschliches Verlangen wie des Mirzas aufzubäumen vermöchte.

Gleichsam zwischen beiden Parteien steht Artaban mit seinem Erzieher Cleanthes: in ihm wird die gerechte Sache zum Siege geführt. Als ein schwärmerischer, träumerischer Jüngling wird er uns zuerst geschildert, so tritt er uns in der Szene mit Cleone entgegen, und doch steckt vieles Feuer in ihm. Er ist voll königlichen Bewusstseins, ein werdender Held. Schon denkt er an seine zukünftige Aufgabe, schon geht er in den Rat und erhebt seine Stimme gegen ihm nicht genehme

Pläne. Er erwacht zum Leben, und sein klarer Geist durchschaut bald die Ränke seiner Mutter. Sein Vater hat ihm zwar die Krone verheissen, aber es widerstrebt ihm, sie sich durch lange Unterhandlungen zu sichern, und mutig schlägt er deshalb ein, die Entscheidung dem Schwerte anzuvertrauen Nur Aufschub erbittet er von Kindespflicht getrieben, um dem sterbenden Vater nicht die letzten Stunden zu verbittern. Doch kaum hat dieser die Augen geschlossen, da verlangt er den Gefangenen frei zu lassen, um sein Wort zu erfüllen. Sein edles Herz empört sich gegen die Schliche seiner Mutter; aber noch weiss diese sein Vorhaben zu verhindern. Ein paar Stunden Verzug entstehen, jedoch sie genügen, und Artaban kommt bereits zu spät zur Rettung. Männlich sagt er sich von seiner Mutter los, und wir sind gewiss, dass er mannhaft sein Versprechen halten wird. Ein Königswort ist heilig, und sein offener, gerader und starker Charakter bietet uns die beste Gewähr für die Erfüllung seines Versprechens, unter dem Schutze und Beistand der Götter die ihm nach ihrem Schicksalsspruch zugefallene Pflicht durchzuführen, sein Volk gerecht zu regieren.

Nach diesen Erwägungen bietet unser Drama ein wesentlich günstigeres Bild als bisher angenommen ist. Nachdem wir im ersten Akte eine klare und gut angelegte Exposition erhalten, setzt mit dem zweiten Akte die Handlung mit der Unterredung des Magas und des Memnon kräftig ein. Bereits im ersten Akte sehen wir die Hauptpersonen vor uns. Klar und geschickt wird dann die Handlung weiter fortgeführt. Der erste Plan, Memnon für die Sache der Königin zu gewinnen, scheitert, wie vorauszusehen war. Das einsetzende Gegenspiel zeigt uns, wie sich Artaban langsam dem Einfluss seiner Mutter entzieht. Dann sehen wir die Hauptgegner sich gegenübertreten, der offene Kampf setzt ein. Der Plan, Memnon und Artaxerxes zu verderben, wird entwickelt. Der dritte Akt zeigt uns als zweites Gegenspiel die Liebe der Cleone zu Artaxerxes und ihre Absage an Artaban. Die zweite Szene lässt Artaxerxes und Amestris, sorglos in ihrem Glück, auf dem Wege zum Festgottesdienst vor uns erscheinen. Die Königin wird genau in den Plan eingeweiht und heisst ihn gut. Die dritte Szene bedeutet den Höhe-

punkt der ganzen Handlung, die Gefangennahme und die Trennung der Amestris von Artaxerxes. Daneben läuft als ein dritter Moment in der Gegenhandlung das aufkeimende Begehren des Mirza. Die fallende Handlung beginnt. Der vierte Akt gibt die Fortsetzung des ersten Gegenspiels, Artabans offene Auflehnung gegen den Willen seiner Mutter und seine Lahmlegung. Die zweite Szene setzt das zweite Gegenspiel fort, Cleone bringt den Gefangenen ihre Freiheit und opfert sich für den Geliebten. Die erste Szene des fünften Aktes zeigt uns als letztes Moment der Gegenhandlung die beginnende Gährung im Volk. Die zweite Szene bringt die Katastrophe, den Kampf der Amestris gegen Mirza um ihre Ehre und ihre tödliche Verwundung. Schlag auf Schlag vollendet sich dann das Unheil. Hier greift alles organisch in einander. Mirzas Lust hat die Katastrophe heraufbeschworen, Cleones Opfertod führt Artaxerxes und Memnon herbei, und auch deren Schicksal vollendet sich. Artaban und das Volk vollziehen die Sühne. Die eigentliche Gegenhandlung, an welche sich die Gegenspiele anschliessen, der eigene Kampf des Artaxerxes um seinen Thron, kommt wenig zur Geltung. Wir hören zwar, dass er sein Recht erzwingen will, wir erfahren auch, dass Memnon Befehle erteilt, um Artaxerxes Ansprüche mit Gewalt durchzusetzen, doch diese ganze Handlung kommt nicht weiter in den Vordergrund. Nur noch einmal hören wir in der ersten Szene des fünften Aktes, dass die Freunde des rechten Erben an der Arbeit sind, das Volk aufzuwiegeln. So geht die eigentliche Gegenhandlung in diesem einen Gegenspiel auf.

Wie Rowe in der Widmung des Dramas erwähnt, ist ihm der Vorwurf gemacht worden, dass die Katastrophe im fünften Akte zu blutig sei. Er erklärt sich dagegen, indem er anführt, dass er selbst sich diesen Einwand bei der Abfassung des Werkes gemacht habe; dennoch habe er diese Lösung gewählt, da er sonst die beste Gelegenheit für Mitleid im ganzen Stücke zerstört haben würde, und zur Begründung fährt er dann fort: „Any body may perceive, that she (Amestris) is rais'd to some degrees of Happiness, by hearing that her Father and Husband are living (whom she had suppos'd dead) and by seeing the Enemy and Perse-

cutor of her Family dying at her Feet, purposely, that the turn of her Death may be more surprizing and pitiful". Da ihm ausserdem der Vorwurf gemacht ist, dass er Unschuldige sterben lässt, so erwidert er darauf: „As for that part of the Objection, which says, that innocent Persons ought not to be shewn unfortunate; the Success and general Approbation, which many of the best Tragedies that have been writ, and which were built on that Foundation, have met with, will be a sufficient Answer for me." Ich glaube, man muss dem Dichter hierin im wesentlichen beistimmen und kann nicht sagen, wie Gildon, dass die Katastrophe Entsetzen und Abscheu hervorrufe. Cleone geht in den Tod mit dem glücklichen Bewusstsein, dem Geliebten einen grossen Dienst zu erweisen; Amestris stirbt, doch sie sieht ihre Lieben gerettet. Artaxerxes gibt sich schliesslich in wildem Schmerze an ihrer Leiche selbst den Tod, er ist nicht frei von Schuld. Wäre er seinem Charakter treu geblieben und hätte er den Worten Cleones gleich Gehör geschenkt, so hätte sich alles zum Guten wenden können. Der Tod Memnons endlich fügt sich leicht in die Kette; sein Lebensglück ist vernichtet, er tötet sich im Wahnsinn. Auch die poetische Gerechtigkeit wird erfüllt. Die Uebeltäter finden ihren Lohn alle ohne Ausnahme; die Königin trifft das für sie schwerste Los, sie muss ihrem Ehrgeiz auf immer entsagen.

Der einzige und grösste Fehler unseres Dramas ist wohl die allzustarke Betonung der „heroic love." Die Liebesszenen in der Ambitious Step-Mother sind von Rowe mit grosser Geschicklichkeit ausgesponnen. Sie bieten die schönsten Stellen der ganzen Tragödie, in Wirklichkeit aber tragen sie nichts oder doch nur recht wenig zum Fortschreiten der Handlung bei. Dadurch wird dann bewirkt, dass das allgemeine Interesse zu sehr von dem eigentlichen Helden abgelenkt wird, dass es sich statt auf ihn auf die beiden Frauengestalten, Amestris und Cleone konzentriert. Ueberhaupt steht der Held nicht genügend im Vordergrunde, er tritt selbst zu wenig handelnd hervor, sodass es leicht möglich war, nicht in ihm, sondern in der Königin, deren massloser Ehrgeiz alles verschuldet, die Hauptperson des Dramas zu sehen.

Wenn ich nun auch genügend begründet zu haben glaube, dass eine einheitliche Handlung vor uns liegt, so hat sich doch Rowe sonst nicht an die Forderung der drei Einheiten gehalten. Deswegen will ihm ja auch Gildon den Namen eines Dichters überhaupt absprechen. Wollen wir nicht etwa die Verirrung der Franzosen mitmachen, eine ganze Stadt als Ortseinheit anzusehen, so müssen wir zum mindestens von drei Orten sprechen, dem königlichen Palast, dem Sonnentempel und dem Palast des Mirza. Doch selbst innerhalb dieser einzelnen Orte müssen wir noch wieder Unterscheidungen treffen. Die ganzen Szenenweisungen erscheinen noch der Shakespearebühne angepasst. — Ebenfalls kann man nicht von einer Einheit der Zeit sprechen, wenigstens nicht im Sinne der Theorie der Franzosen. Die Handlung erfordert zwei Tage, die nur von der Nacht unterbrochen werden. Der erste und zweite Akt spielen sich am ersten Tage ab. Am nächsten Tage, wie im zweiten Akt (2. Sz. 250) ausdrücklich erwähnt wird, findet das Fest statt, bei dem dann die Katastrophe eintritt. Der vierte und fünfte Akt schliesslich wickelt sich in den späten Abendstunden dieses zweiten Tages ab.

Was endlich die Sprache Rowes in der Ambitious Step-Mother anbetrifft, so mögen die zitierten Verse für sich selber sprechen. Ich kann keineswegs das Urteil Gildons teilen, dass er wohl stets geschwätzig ist, aber nie tiefe Gedanken bringt. Im Gegenteil möchte ich urteilen, dass uns eine gewählte Schönheit im Ausdruck, kraftvolle, hochdramatische Sprache entgegentritt, geschmückt mit treffenden Bildern und reich an Sentenzen. Die letztere sind Vorzüge, die besonders durch die spätere Bühnenausgabe verwischt worden sind. Den grössten Schwung, aber auch die grösste Breite erreicht seine Sprache in den Liebesszenen; eine pathetische Höhe und hinreissende Beredsamkeit entwickelt er in den Szenen, wo die Leidenschaften am ungebundesten toben. Hier jedoch gerät er in Gefahr durch allzu realistische Sprache Wirkungen hervorzurufen, die dem Geiste des Trauerspiels ebenso sehr widerstreiten, wie ein überernster, steifer Ton dem leichtbeweglichem Lustspiel. Mit jugendlicher Kraft und Begeisterung gelingt es ihm, neben dem Rührenden

auch das Erschütternde packend und tiefergreifend darzustellen. Am glücklichsten sind die weiblichen Charaktere getroffen, in denen er Idealbilder schuf, ohne dass die männlichen jedoch allzu sehr dadurch zurücktreten müssten. Dazu treten die Vorzüge des Versbaues. Rowe wandte an Stelle des Drydenschen „heroic couplet" den Blankvers an. Doch finden wir auch häufig Halbverse, besonders am Schluss oder zu Beginn einer Rede, daneben elfsilbige Verse und Alexandriner. Der in seinen spätern Dramen so sehr gerügte Fehler der übermässigen Verwendung des Reims am Szenen- oder Aktschluss ist hier noch äusserst beschränkt.

An dieser Stelle möchte ich noch kurz auf den Vorwurf eingehen, der Rowe wegen der Verwendung der griechischen Götterwelt in seinem Drama gemacht wird. Dieser Fehler liesse sich vielleicht damit entschuldigen, dass die Handlung in den höchsten Kreisen, dem persischen Königshause und den ersten Grossen des Reiches, spielt, denen durch ihre grössere Bildung die Religion der Griechen nicht wird unbekannt gewesen sein, und die sich sehr wohl diesem Glauben zugeneigt haben mögen. Daneben ist noch hervorzuheben, dass wenigstens bei Cleone ein gewisser Zweifel dagegen besteht, wenn sie sagt:

„If then there be that Lethe and Elysium,
Which Priests and Poets tell, — — —" (IV. 2, 49—50).

Ausserdem ist dies ein sehr gewöhnlicher Fehler der Dichter zur Zeit Rowes, und daher dürfte dieser Tadel wenig ins Gewicht fallen.

Es darf ferner nicht ausser Acht gelassen werden, dass Rowe die Vorteile einer guten Bühnenwirksamkeit wohl im Auge hatte. Um die weihevolle Stimmung für die Tempelszene einzuleiten, fordert er die Mitwirkung der Musik. Die Gartenszene zu Beginn des dritten Aktes beginnt ebenfalls mit einem stimmungsvollen Lied. Ferner wäre hier auch die düstere Szene im Gefängnis zu nennen.

Wenn nun Rowe die Menge der erwähnten Vorzüge neben den gewiss nur gering zu nennenden Nachteilen nicht auf eine gleich hohe Stufe mit den andern Dichtern seiner Zeit und denen des verflossenen Jahrhunderts stellten, so liegt die Hauptschuld wohl daran, dass die geringe tragische Schuld des Helden ver-

schwindet, sodass uns schliesslich doch das innere Interesse fehlt, und dass er untergehen muss, mehr weil der Lauf des Dramas es erfordert, als aus unmittelbarer, selbstverschuldeter Notwendigkeit. Verheissungsvoll erschien dieses Drama für den jungen Dichter, und berechtigt war der grosse Erfolg, den er damit errang. Aufgebaut auf eine Quelle, die wenig für ihn bot, selbständig mit geringen Zutaten, die aus seiner grossen Belesenheit sich erklären, durchgeführt, erscheint es uns als ein wohlgelungenes Werk. Als eine Dichtung aber, deren Hauptverdienst in der Sprache, dem Versbau und mehr äussern Vorzügen beruht, als auf innerer Kraft, ist es mehr als andere Dramen abhängig von der Fähigkeit der Darsteller. Diese hatte Rowe gefunden. Jedem einzelnen hatte er die Rolle angepasst, und so musste mit ihnen auch Rowes Ruhm dahinsinken. Spätere Darsteller konnten das Werk nicht wieder zu der Höhe erheben, auf der es einstmals gestanden hatte. „The author never after wrote a play with so much elevation," sagt Cibber [1] von der Ambitious Step-Mother. Mochten seine späteren Werke dieses erste übertreffen an dramatischer Gliederung, die Fehler ausgleichen, die sein Jugendwerk noch zeigte, in dem Schwung, der erhabenen Sprache ist es unerreicht geblieben.

1) a. a. O. III, 274.

Verzeichnis der benutzten Literatur.

Adams, W. Davenport. Dictionary of English Literature 3 Aufl., London, Paris, New York. o. J.

Allibone, S. Austin A Critical Dictionary of English Literature and British and American Authors. Philadelphia 1902, 5 Bände.

Arnold, Th. A Manuel of English Literature. 4 Aufl., London, 1877.

Austin, W. S. and *John Ralph.* The Lives of the Poets Laureate. London, 1853.

Baker, Reed, Jones. Biographia Dramatica. London, 1812ff., 4 Bände.

Behrend, Alfred. Nicholas Rowe als Dramatiker. Königsberger Diss., Leipzig, 1907.

Beloch, Julius. Griechische Geschichte. III, 1, 2. Strassburg, 1904.

Berkeley, George Monck. Literary Relics. London. 1789 [Br. M: 1454. g 6].

[Betterton]. Life and Times of Thomas Betterton by the Author and Editor of the Lives of 'Mrs. Abingdon', 'James Quin' etc., etc. London. 1888, 4° [Br. M: 10826 i. 19].

Blair, Hugh. Lectures on Rhetoric and Belles Lettres. Edinburgh, 1783.

Boswell, James. Life of Johnson. Ed. by George Birkbeck Hill. Oxford, 1887, 6 Bände (Br. M 2096 b.).

Bouterwek, Friedrich. Geschichte der Künste und Wissenschaften VIII. Göttingen, 1810.

Büchner, Dr. Alexander. Geschichte der englischen Poesie. Darmstadt, 1855.

Chamber's Cyclopaedia of English Literature. New Edition by David Patrick. II. London, 1903.

Corneille. Théâtre II. Rodogune.

Cibber, Theophilus. The lives and characters of the most eminent Actors and Actresses of Great Britain and Ireland. London, 1753 [Br. M. 275 k. 20].

— The lives of the Poets of Great Britain III. London, 1753.

Courthope, William John. A History of English Poetry. V. London, 1905 [Br. M. 2039 d.].

Craik, G. L. A compendious History of English Literature and of the English Language. London, 1900. 2 Bände.

Dennis, John. The Age of Pope (1700—1744). London, 1899.

Downes, John Roscius Anglicanus, or an Historical Review of the Stage, 1660—1706. London, 1708.

Drake, Dr. N. Essays. London, 1805. 3 Bände.

Duncker, Max. Geschichte des Altertums. 5. Aufl., Leipzig, 1878.

Encyclopaedia Britannia. Hrsg. Lee. Edinburg, 1875. 9. Aufl.
[Gentleman, F.]. The Dramatic Censor; or Critical Companion. London, 1770. 2 Bände [Br. M 641 h 9 10].
Genest. Some Account of the English Stage from the Restoration in 1660 to 1830 II–IV. Bath. 1832
[Gildon, Charles] A new Rehearsal or Bays the Younger. London, 1714, 12⁰ [Br M. 11775 b. 10].
— Remarks on Mr. Rowe's tragedy of Lady Jane Gray, and all his other plays. London, 1715 [— 14], 12⁰ [Br. M. 641 f. 16, 1]. (Ist 2 Aufl. vom vorhergehenden).
Hamilton, Walter. The Poets Laureate of England. London, 1879 [Br. M. 2308, aa 7].
Hettner, Hermann. Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. Erster Teil. Die englische Literatur von 1660 1770. 5. verb. Aufl. Braunschweig, 1894.
Hughes, John. The Correspondence of J. H., Esq. and several of his friends. Dublin 1783. 2 Bde.
Jacob, Giles. The Poetical Register: or, The Lives and Characters of the English Dramatick Poets. With an Account of their Writings. London. 1719. [Br. M: 267. g. 6.]
Johnson, Samuel. The Lives of the most eminent English Poets. London. 1783. 3 Bde.
Jonson, Ben. Ben: Jonson his Volpone or the Foxe. Printed for Thomas Thorpe. 1607. [Br. M: C. 34. d. 2.]
Körting, Dr. Gustav. Grundriss der Geschichte der englischen Literatur. Münster. [1. Aufl.] 1887. 4. Aufl. 1905.
Krumbacher. Handbuch des klassischen Altertums. 9,1. 1897.
[Langer, Carl Heinrich]. Historisch-kritische Nachrichten von dem Leben und Schriften einiger merkwürdiger englischer Dichter, deren Denkmäler sich in der berühmten Abteykirche zu Westmünster befinden. Lübeck. 1764.
Lessing. Briefe die neueste Literatur betreffend.
Lee, Sidney. Dictionary of National Biography. Bd. 49. London. 1897.
Lindner. George Villiers, Second Duke of Buckingham: The Rehearsal. Heidelberg. 1904.
Lowe, Robert W. A Bibliographical Account of English Theatrical Literature. London. 1888.
— The Life of Colley Cibber. I. London. 1889.
Macauley, B. Essays IV. Leigh Hunt (Comic Dramatists of the Restoration.) Tauchnitz.
Meyer, Eduard. Geschichte des Altertums. Stuttgart. 1893 ff.
Neele, Henry. The Literary Remains. London. 1829. 3. Aufl. [Br. M: 11824. b. 9.]
Pix, Mrs. M. The Double Distress. London. 1701. [Br. M: 841. c. 5. (4).]
Prölls, Robert. Geschichte des neueren Dramas. II, 2. Leipzig. 1882.
Rapp, Moriz. Studien über das englische Theater. In Herrigs Archiv. 12. Jahrg. 31. Bd. Braunschweig. 1857.
Rohde, Erwin. Der griechische Roman und seine Vorläufer. 1876.
Rowe. The Works of Nicholas Rowe, Esq. London. 1747.
[B. Victor?]. Memoirs of the Live of Barton Booth, Esq: with his Character. Publish'd by an Intimate Acquaintance of

Mr. Booth, by Consent of his Widow. London. 1733. [Br. M: 641. e 18 (7)].
Ward, A. M. A History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne. II. London. 1875. 2. Aufl.
Wright, John Charles. The Poets Laureate from the earliest times to the present. London. 1896. [Br. M: 10804. b. 23.]
Wülker, Richard. Geschichte der Englischen Literatur. 2. Aufl. Leipzig und Wien. 1907. 2 Bde.

Lebenslauf.

Am 20. Januar 1888 wurde ich als Sohn des Schuldieners August Stahl zu Rostock geboren. Seit Ostern 1894 besuchte ich die Friedrich Franz-Knabenschule zu Rostock, ging nach zwei Jahren zu der Höheren Bürgerschule, jetzigen Realschule, über, wo ich Ostern 1903 durch das bestandene Abgangsexamen die Berechtigung zum einjährig-freiwilligen Dienst erwarb und trat alsdann in das Realgymnasium meiner Vaterstadt ein, das ich Ostern 1906 mit dem Reifezeugnis verliess. Ich begann meine akademischen Studien an der mecklenburgischen Landesuniversität Rostock, bezog darauf die Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, an der ich zwei Semester meinen Studien oblag und kehrte darauf nach Rostock zurück. Meine akademischen Lehrer waren in Berlin die Herren Professoren und Dozenten Brandl, Ebeling, Haguenin, Harsley, Köbner, R. M. Meyer, Münch, Pariselle, Schofield, E. Schmidt, Spies, in Rostock die Herren Professoren Erhardt, Golther, Lindner, Walther, Zenker.

Allen meinen verehrten Herren Lehrern, besonders Herrn Professor Dr. Lindner, der mir die Anregung zu der vorliegenden Arbeit gab und mich bei ihrer Abfassung stets bereitwilligst unterstützte, fühle ich mich zu grossem Danke verpflichtet.

Ludwig Stahl.